BN

BIMESTRALE DI STUDI SUL CINEMA

B. De Marchi: Primi materiali per una teoria della critica cinematografica (III parte) – **E. G. Laura:** Laurel & Hardy – II: Il sonoro e l'arte della pantomima – **E. Comuzio:** Musica e suoni protagonisti nel cinema dei fratelli Taviani – **V. Albano:** Taormina – **G. Gosetti:** Spoleto – **A. Farassino:** Locarno – **M. Fotia:** Avignone – **S. Grmek Germani:** Pola – **P. Pintus:** Pesaro – **L. Autera:** San Sebastiano – Recensioni e note a cura di G. Bendazzi, A. Bernardini, I. Bignardi, O. Caldiron, G. Cereda, G. Cincotti, R. Ghiotto, G. Fink, A. Mazzoleni, M. Mida, P. Sola – Tutti i film usciti a Roma

BIANCO E NERO 1977

SOMMARIO

SAGGI

CINEMA DEL MONDO

I FILM

I LIBRI

DOCUMENTI

anno XXXVIII - fascicolo 5/6 - settembre-dicembre 1977

SETTEMBRE / DICEMBRE 1977

5/6

BN XXXVIII

BN BIMESTRALE DI STUDI SUL CINEMA

direzione e redazione
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione
Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri s.r.l.
Casella postale 7216 - 00100 Roma
tel. 489965-4751092 - ccp 13730007
abbonamento anno 1977
annuo Italia lire 10.000
estero lire 15.000
semestrale Italia lire 5.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma
Arti Grafiche Baldassarri - Roma

PRIMI MATERIALI PER UNA TEORIA DELLA CRITICA CINEMATOGRAFICA III

Bruno De Marchi

19. Il quadro referenziale: cinema pratica comunicativa

La responsabilità del critico cinematografico, dicevamo, ha un suo preciso quadro di riferimento, che è il campo del cinema. Il quale è considerabile secondo una doppia angolazione: come *sistema espressivo* (e su questo ci siamo intrattenuti finora, nelle prime due parti di questo studio) e come *pratica comunicativa* (di cui brevemente diciamo in questa terza ed ultima parte).
Il cinema – invenzione che i Lumière pensavano «senza avvenire» – ci si propone da tempo come esperanto iconico, pasigrafia, *mass-medium.*Come esperanto iconico e pasigrafia – accantonati, anche in seguito al consolidarsi dell'approccio semiologico e dell'irrompere delle nuove poetiche/tecnologie o tecniche/poetiche: Godard ossessionato dalla domanda ricorrente «cos'è la prassi del cinema?», cui risponde con *Verfremdung,* intermittenze e tmesi diegetiche, sermocinazioni e iterazioni, con il cinema nel cinema e con i recenti esoterici confronti, elaborati nel laboratorio Sonimage, contro i totem della cultura di massa e della televisione, per una loro contestazione eversiva: *Sur et sous la communication,* presentato alla Biennale-cinema 1976; e il piano-sequenza di Jancsó, per es. [171] – i dibattiti sullo specifico filmico, sul primo piano e il mon-

[171] Sui due autori segnaliamo le monografie di A. Farassino, «Godard», Firenze, 1974 e di V. Buttafava, «Jancsó», Firenze, 1974.

taggio, sulla flessibilità degli angoli di ripresa, sull'asincronismo e la dissoluzione della continuità spaziotemporale, sulla convenienza di una "revisione critica" delle poetiche consolidate [172], il cinema appare saldamente assicurato alla sua autenticazione, ormai flebilmente contraddetta, di "arte totale" in quanto «riassunto di tutta l'arte contemporanea» (Hauser), ovvero «logica conclusione di tutta l'arte moderna» (Majakovskij) [173].
Il massimo della sua intelligibilità gli nasce *dentro* alcuni *principia individuationis* che Lukács già indicava oltre sessant'anni or sono: assenza della presenza fisica dell'attore (che il teatro "sente" come consacrazione coinvolgitiva degli astanti nel "destino" del Tragico); fine della contrapposizione della categoria del possibile come neutralizzante la categoria della realtà (nel cinema "tutto è possibile", "tutto è vero e reale, tutto è ugualmente vero e reale"); liturgizzazione del bisogno d'evasione come esorcismo contro le esazioni del tragico quotidiano, spazio per la reinvenzione della *Sehnsucht* contemporanea [174].

Ma queste qualità non fanno ancora ontologia.
Infatti «il cinema non ha ragion d'essere che nella misura in cui si rivolge a larghi pubblici» [175]. La sua giustificazione sociale davanti a miliardi di spettatori rilassati [176] sta nel suo proporsi, in epoca di riproducibilità tecnica delle opere d'arte, come uno dei piú rilevanti AIS (riprendiamo la terminologia di Althusser: apparati ideologici di stato) del settore dell'(in) formazione culturale.
«La massa – avvisava opportunamente Benjamin – è una matrice dalla quale attualmente esce rinato ogni comportamento abituale nei confronti delle opere d'arte. La quantità si è ribaltata in qualità: le masse sempre piú vaste dei partecipanti hanno determinato un modo diverso di partecipazione» [177]. Ed è una partecipazione di *ricezione nella distrazione* che pur insinua un certo atteggiamento valutativo di fronte al testo filmico, «anche per il fatto che al cinema l'atteggiamento valutativo non implica attenzione» [178]. O meglio, come suggerisce seguendo prospettive semiologiche Bettetini quando parla di popolarità del testo cinematografico: il massimo di capacità di lettura di un testo, di un qualunque testo (anche di quello non contemporaneo al fruitore) da parte d'uno spettatore, è indi-

[172] Il riferimento d'obbligo è G. Aristarco, «Storia delle teoriche del film», Torino, 1960, in specie pp. 56-64.
[173] G. Aristarco, «Storia delle teoriche del film», op. cit., p. 27.
[174] G. Lukács, «Scritti di sociologia della letteratura», op. cit., pp. 23-28.
[175] J. Mitry, «Esthétique et psychologie du cinéma», vol I: «Les structures», op. cit., p. 30.
[176] W. Benjamin, «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica», Torino, 1970, p. 127.
[177] W. Benjamin, «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica»,op.cit.,p.44.
[178] W. Benjamin, «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica», op. cit., p. 46.

cizzato dal quoziente di assumibilità del codice di lettura. Cioè: «lo spettatore assorbe i codici della lettura filmica spontaneamente, sedendo spesso nelle sale cinematografiche, accendendo il televisore in casa e anche fruendo di tutte le risorse iconografiche, statiche e dinamiche che la società dei consumi utilizza per la formazione dei suoi slogan, per la diffusione dei suoi assiomi, per la regolata edificazione della sua cultura» [179].
Questo «assorbimento dei codici di lettura», questa partecipazione riduttiva fatta di «ricezione nella distrazione», son caratteristici della nostra realtà stanziale: quella che vede una cultura di massa oppositiva alla cultura colta (sopracultura quintessenziata, squisita, arcana, elitaria, riservata «ai dottissimi mandarini o ai geni dell'espressione») [180]; mentre la cultura di massa è un'entità ambigua, che ingloba la precedente e che risulta da un conglomerato costituito «dall'economia di mercato, dallo sviluppo tecnologico e della comunicazione moltiplicata a distanza» [181].

A proposito di cultura di massa e dell'ambiguità della sua identificazione, è certamente necessario aggiungere che *la sua concettualizzazione è stata sottoposta recentemente a una severa revisione.*
Giorgio Braga, ricorrendo al Toynbee di «A Study of History» [182], ha proposto di riconsiderare il fenomeno col nome di *pammixia* o "miscelazione culturale".
Toynbee ha infatti osservato che quando un equilibrio culturale entra in crisi, capita che «la cultura della minoranza dominante e le culture del proletariato interno si frammischino tra loro, con reciproco snaturamento; non solo, ma avviene pure una commistione fra la cultura del popolo dominante e le culture dei popoli sottomessi».
Sicché i mass-media non sarebbero tanto i coefficienti del fenomeno quanto piuttosto «fattori precipitanti capaci anche di ingenerare particolari effetti».
Appare dunque ragionevole pensare che la miscelazione culturale a livello planetario sia oggi l'effetto di «un'ibridazione fra la cultura occidentale e le culture del terzo mondo (ma il settore scientifico-tecnologico non ne resterebbe coinvolto) e per un certo livellamento fra le classi sociali, con distruzione della cultura popolare (folk) ed un impoverimento della cultura umanistica» [183].

[179] G. Bettetini, «L'indice del realismo», op. cit., p. 72.
[180] E. Morin, *Sistema culturale e politica culturale* in «Politica culturale?», Bologna, 1970, p. 44.
[181] E. Morin, *Sistema culturale e politica culturale*, op. cit., p. 62. Nello stesso volume giova segnalare ai fini del nostro discorso il saggio di A. Moles, *Sociodinamica della cultura e attrezzature culturali*, pp. 84-101.
[182] A. J. Toynbee, «A Study of History», London, 1951.
[183] G. Braga, *Il sistema delle comunicazioni* in «Mutamento sociale e contraddizioni culturali», Brescia, 1976, p. 105.

Da questo coacervo disarticolato della cultura di massa, comunque, «sub-strutturalmente organizzato in modo mitologico» [184], coacervo aggregato secondo un codice provero per la necessità di comunicare con l'universo ricevente piú vasto possibile, si erge una «civilità dell'alternanza ternaria lavoro-casa-vacanze» che dilata enormemente l'industria del tempo libero [185], entro la quale trova collocazione l'industria cinematografica.
L'industria cinematografica e la sua pratica comunicativa assumono cosí tutti i connotati negativi della cultura di massa, della quale appunto il cinema è un *medium* imperialistico che induce stati di soggezione gregale nei fruitori; attraverso la fabbrica di prodotti spesso di infimo livello e attraverso la banalizzazione in chiave consumistica delle originalità poietiche delle avanguardie.

La critica a questo punto non può non avvertire un'ulteriore necessaria consapevolezza accanto a quelle già indicate da Mathiessen: essa, frastornata dalla tarchiata massività di questo impatto offensivo, non deve dimenticare d'essere una critica *per il* mutamento; non può limitarsi a essere una critica *sul* mutamento, semplice agnizione della realtà stanziale.
Riprendendo in parafrasi un discorso che è stato, per esempio, di Leo Bogart e di Aldo Visalberghi, e che è stato recentemente ripreso da Eco [186] e modulandolo secondo una prospettiva di pratica comunicativa cinematografica, si potrebbe dire che *il sistema del film* (e quindi ogni suo testo) è, sotto questi profili, *imputabile dei seguenti capi di accusa*:

1) il testo filmico si rivolge a pubblici eterogenei qualificandosi secondo medie di gusto che schivano diligentemente le soluzioni originali;

2) su questa linea, diffondendo una "cultura" omogeneizzante, il testo filmico tende a dissolvere le caratteristiche culturali proprie di ogni etnia;

3) il testo filmico si indirizza a pubblici inconsci di sé come gruppi sociali caratterizzati; i pubblici quindi non sono in grado di proporre istanze nei confronti della cultura di massa, ma devono subire le sue proposte, ignorando di subirle;

4) il testo filmico tende ad avallare il gusto corrente senza promuovere rinnovamenti della sensibilità; anche quando sembra rompere con delle tradizioni stilistiche, di fatto si adegua alla diffusione, or-

[184] E. Morin, *Sistema culturale e politica culturale*, op. cit., p. 63.
[185] E. Morin, ibidem.
[186] U. Eco, *La cultura di massa* in «Sociologia delle comunicazioni di massa», op. cit., p. 70-72.

mai omologabile, di stilemi e forme, ormai da tempo diffuse a livello di cultura colta e già trasmesse a livello di cultura vulgata; il testo filmico, omologando quanto è stato ormai assimilato, svolge funzioni di mera conservazione;

5) il testo filmico tende a provocare emozioni vive e non mediate; in altri termini, invece di rappresentare imaginificamente una emozione, la provoca; invece di suggerirla, la recapita già confezionata; in quest'ordine, è esemplare il ruolo dell'immagine rispetto al concetto; oppure della musica come stimolo di sensazioni anziché come forma contemplabile;

6) il testo filmico, immesso in un circuito commerciale, sottostà alla legge della domanda e dell'offerta; quindi dà al pubblico solo ciò che esso vuole (o piuttosto, ed è peggio, in quanto segue le leggi di una economia fondata sul consumo e sostenuta dall'azione persuasiva della pubblicità, suggerisce al pubblico cosa deve desiderare);

7) anche quando diffonde prodotti della cultura colta, il sistema-cinema li presenta appianati e "condensati" in maniera da non instimulare alcuno sforzo interpretativo e critico nel fruitore; il pensiero viene condensato in slogan, e i prodotti dell'arte vengono antologizzati e trasmessi in piccole dosi calibrate;

8) comunque anche i prodotti della cultura colta vengono offerti attraverso il sistema cinema in una situazione di totale equiparazione agli altri prodotti di mero intrattenimento; cosí come in un rotocalco il servizio su un problema culturale o politico viene equiparato ai pettegolezzi sulle incrinature della situazione sentimentale di una diva;

9) il testo filmico induce perciò una visione passiva ed acritica della realtà stanziale, *das Bestehende*. E viene regolarmente scoraggiato lo sforzo personale all'acquisizione di nuove esperienze;

10) il testo filmico favorisce una ricchissima informazione sul presente (riducendo nei limiti dell'attualità anche le eventuali riesumazioni sul passato), gelando in questo modo la coscienza storica;

11) fatto per l'intrattenimento e il tempo libero, il testo filmico è affatturato in modo da impegnare solo il livello superficiale della nostra attenzione («ricezione nella distrazione»); in tal modo, il sistema-cinema contribuisce a pervertire la disposizione ricettiva dei fruitori: e perciò anche una sinfonia, ascoltata da un disco o alla radio, sarà fruita in modo epidermico, come indizio di un motivo fischiettabile, non come un organo estetico da cogliere nella sua globalità attraverso una attenzione esclusiva e fedele;

12) il testo filmico tende ad imporre simboli e miti di facile "universalità", creando tipologie e stereotipi di immediata riconoscibilità; in

tal modo viene abbreviata al massimo l'indivisibilità e la concretezza e delle esperienze e delle immagini consentite all'universo ricevente, esperienze e immagini attraverso le quali i pubblici dovrebbero realizzare esperienze;

13) per ottenere questo risultato i testi filmici insistono sulle opinioni comuni, sugli *endoxa*, e quindi funzionano come una continua riconferma di ciò che i pubblici già pensano; in questo modo il sistema-cinema svolge sempre un'azione socialmente conservatrice;

14) il sistema-cinema si sviluppa quindi, anche quando finge spregiudicatezza, sotto il segno del piú assoluto conformismo, nel campo dei costumi, dei valori culturali, dei principi sociali e religiosi, delle tendenze politiche; e propizia immancabilmente proiezioni verso modelli "ufficiali".

15) Come gli altri mass-media, il sistema-cinema si presta quindi come strumento educativo tipico di una società a sfondo paternalistico, formalmente individualistica e democratica, ma in sostanza tesa a produrre modelli umani eterodiretti. Considerato nella sua vera essenza, il sistema-cinema si configura come tipica «sovrastruttura di un regime capitalistico» usata a fini di controllo e di pianificazione coatta delle coscienze. Infatti i testi filmici mettono apparentemente a disposizione dell'universo ricevente i tesori della cultura colta, epperò svuotati dell'ideologia e della critica che li animava. I testi filmici possono assumere i modi esteriori di una cultura popolare e vulgata, ma anziché crescere auctivamente e spontaneamente dal basso, vengono imposti dall'alto (e della cultura genuinamente popolare non hanno i sali, gli umori, la vitalissima e sana volgarità). Svolgono una funzione classista nel senso che si propongono come estensione dell'AIS (apparato ideologico del sistema); e mascherano questa loro funzione di classe manifestandosi invece sotto l'aspetto positivo della cultura tipica di una società del benessere, dove tutti hanno le stesse occasioni di cultura e in condizioni di perfetta eguaglianza.

Ciascuna delle quindici imputazioni, naturalmente, è documentabile.
Ma c'è da chiedersi – conclude Eco – se il problema e le problematiche della cultura di massa vengono esaurite da questo elenco di imputazioni. Lui si dispone a ricorrere ai "difensori" del sistema [187]. A noi preme invece qui *riproporre rapidissimamente i termini del processo comunicativo* proprio del cinema, processo che ri-

[187] U. Eco, *La cultura di massa*, op. cit., pp. 72-76.

pete naturalmente i piú ampi termini del processo generale di comunicazione.
Assumiamo come punto di riferimento le proposte sistematiche di Charles R. Wright e il noto saggio di Janowitze Schulze sul primo numero di «Communications» [188].
Ricorderemo *en passant* che l'idea di comunicazione procede lungo la linea etimologico-semantica κοινωνία-communio [189] e ch'essa indica il processo di trasmissione – ritenuto fondamentale (perché il bisogno di partecipazione è esistenziale nell'uomo) e vitale (perché l'attitudine a comunicare aumenta il quoziente di sopravvivenza della persona) – di significati tra gli individui [190].
Se il destinatario della comunicazione (la cui formula empirica è il noto *chi, che cosa, a chi, con quale effetto*) è un'entità ricevente in simultanea e «relativamente vasta, eterogenea ed anonima» [191], allora si parla di *comunicazione di massa*. La quale è l'ultimo livello aggiuntosi in ordine di tempo ai livelli stabiliti nel corso dei secoli, quello della *comunicazione capillare* (semplici informazioni sull'ambiente in ordine alla sua modificazione) e quello della *cultura organizzata*, incardinata dalla presenza degli intellettuali e ordinata all'accumulo culturale per il tramite del linguaggio verbale [192].
Ciò che qualifica perentoriamente la comunicazione di massa è il suo complesso organamento, nel quale si attua il massimo di divisione dei compiti e, di conseguenza un forte aumento del costo economico della comunicazione.
Si sa, poi, che sono riconoscibili *nella pratica comunicativa* di massa le *quattro funzioni* identificate a suo tempo da Lasswell [193]:
– la funzione di *controllo* dell'ambiente attraverso la raccolta, la dif-

[188] R. Wright, «La comunicazione di massa», Roma, 1976. M. Janowitz-R. Schulze, *Tendences de la recherche dans le domaine de la communication de masse*, «Communications», n. 1, pp. 16-37.
[189] Dal tema verbale κοιν procedono due verbi: κοινόω, comunicare, metter in comune e quindi, in senso negativo (metter nel mucchio?), contaminare, profanare; e κοινωνέω, mediale rispetto a κοινοω vale essere o diventar partecipi, soci, ritrovarsi con qualcosa in comune, condividere qualcosa, una sorte, un'opinione etc. Tre aggettivi procedono dalla medesima radice verbale: κοινός (comune, condiviso; profano) κοινώνος (colui che ha parte con qualcuno a qualcosa, partecipe compagno, socio) e κοινωνικός (colui che fa partecipare del proprio). Il sostantivo κοινωνία dà l'ideadel dar-e-aver parte con qualcuno in qualcosa, e quindi prender-parte ed esser-parte.
La corrispondenza in latino si ha con communis, communio. Communis, da cum+munis (colui che adempie al proprio ufficio, o funzione o dovere), doveva significare originariamente colui che si prende una porzione di responsabilità, che condivide con altri un obbligo, un impegno, un incarico; prima di passare al senso di "comune, diviso tra tutti". E communio vale, alternativamente, come comunione, comunità e comunicazione, sulla linea semantica del primo senso di communis.
[190] C. Wright «La comunicazione di massa», op. cit., p. 19.
[191] C. Wright, «La comunicazione di massa», op. cit., p. 21.
[192] G. Braga, *Trasformazioni e squilibri nel sistema delle comunicazioni* in «Mutamento sociale e contraddizioni culturali», op. cit. pp. 92-94.
[193] C. Wright, «La comunicazione di massa», op. cit. p. 24.

fusione e l'interdizione (nella misura in cui minacciano la struttura sociale) di informazioni che concernano, dall'interno o dall'esterno, una certa società;
– la funzione di *correlazione* tra le varie parti di una società, in risposta alle sollecitazioni dell'ambiente; e la precettazione di determinati comportamenti di risposta agli eventi;
– la funzione di *trasmissione* del patrimonio culturale di generazione in generazione, e, nell'ambito della medesima generazione, ai nuovi membri di una certa società (funzione educativa);
– la funzione del *loisir*, *entertainment* o divertimento [194].

E' superfluo spendere troppe parole per rilevare che la rivoluzione tecnologica della comunicazione umana (databile alla fine del Settecento e nettamente rinforzatasi con le conseguenti novazioni meccanico-ottico-elettroniche e con la centralizzazione dei processi di diffusione) ha dilatato lo spazio iconico (cinema, radiotelevisione) ed ha ridimensionato lo spazio della comunicazione verbale pur senza ottunderlo.
La parola infatti resta primaria sia nell'ambito del sistema scolastico sia nell'ambito ideologico [195]. Ovvero, per seguire ancora lo schema di Althusser, possiamo dire che il sistema di comunicazione verbale rimane prevalentemente nell'AIS religioso, scolastico, familiare, giuridico, politico, sindacale e culturale; mentre appare declinato nell'ambito dell'AIS dell'informazione e del *loisir*.
Introducendo a questo punto la *valenza semiologica*, è facile riconoscere nel processo comunicativo *tre diverse funzioni*.
La prima, quantitativamente piú estesa e comune, è la funzione *mediativa*. Usando il linguaggio mimico e soprattutto quello verbale, questo tipo di funzione assicura la comunicazione di equivalenti simbolici di processi sia in entrata ed in uscita: percezioni degli eventi nell'ambiente in cui si vive e delle azioni che vi si compiono; reazioni prossemiche alle percezioni di eventi e azioni; interazioni, valutazioni critiche ordinative di scelte e di linee di condotta.
La seconda funzione del processo comunicativo è quella che normalmente viene detta *formale od espressiva*. Consiste nella fruizione della comunicazione in sé e per sé. I linguaggi della comunicazione espressiva sono, ancora accanto al "primordiale" linguaggio verbale-poetico, quello musicale, quello delle arti visive e iconiche e delle macchine celibi; con possibilità illimitata di ulteriori immaginazioni espressive.
La terza funzione del processo comunicativo è quella *operativa*. Essa interviene quando i processi di simbolizzazione verbale si di-

[194] C. Wright, «La comunicazione di massa», op. cit., pp. 31-32.
[195] G. Braga, *Trasformazioni e squilibri nel sistema delle comunicazioni*, op. cit., p. 98 ss.

mostrano inabili a trasmettere operazioni complesse. E' questo il campo dei «linguaggi matematici e logico-simbolici, altamente formalizzati, applicabili a simboli vuoti, ripetibili a piacere» [196].
La comunicazione di massa (stampa, cinema, radiotelevisione, strips, musica leggera, videocassette, vidéo-léger) mentre rifiuta i linguaggi matematici e logico-simbolici (ammette semmai quello scientifico a livello divulgativo), accoglie in misura notevole il linguaggio verbale, in ordine soprattutto all'informazione sull'attualità; ovvero lo inquadra, a livello gregario, a servizio dell'azione (cinema e tv). Ma soprattutto la comunicazione di massa accetta e rinforza l'intervento dei linguaggi espressivi (gestuale, verbale-poetico, musicale, visivo-iconico).
E per i linguaggi espressivi vale l'ontologia della parola poetica cosí come l'intende Montale, quando afferma che nessuno scriverebbe versi se il problema della lingua fosse quello di farsi capire; il problema dell'espressione artistica è invece di far capire quel *quid* cui la parola (o altro segno: plastico, figurativo, iconico, musicale) da sola non arriva.
I linguaggi espressivi realizzano tutti un funzionamento eccezionale [197] dei segni linguistici (verbali, plastici, figurativi, iconici, musicali) in modo da garantire loro una gamma di significazioni/significanze [198] ad essi estranei nella normale utilizzazione.
A questo funzionamento *eccezionale* dei segni linguistici diamo nome di *poieticità* [199].
Parafrasando Eliot possiamo dire che la poieticità ha il potere di comunicare anche prima d'essere capita.
Sfragistica della poieticità è, come noto, l'ambiguità.
Ambiguità (*nomen-omen*) reca in sé la traccia della propria essenza enimmatica, opaca e intensa.
Ambigĕre è il verbo con cui i latini designavano il gesto di *porre qualcosa e qualcos'altro sui piatti della bilancia.* Da cui l'idea di *lasciar in sospeso*, di *esser in bilico*, di *esitare*, di *rimanere in dubbio*, che è nel concetto di *ambiguitas*, correlativo del greco ἀμφιβολία, da cui il nostro sinonimo anfibolia.
L'ambiguità è dunque quella particolarissima malia del segno poie-

[196] G. Braga, *Trasformazioni e squilibri nel sistema delle comunicazioni*, op. cit., p. 95; e passim.
[197] I New Critics, com'è noto, parlarono di intraferenzialità del linguaggio poetico o per indicare la sua medianità tra il valore conoscitivo della poesia e l'inviolabile congruità del testo poetico. Si veda, in merito, l'introduzione di G. Prampolini al citato volume dello Hirsch, «Teoria dell'interpretazione e critica letteraria», p. XIII.
[198] Per il senso di questa distinzione rinviamo al capitolo di questi "materiali" dove s'è discussa la nozione di testo.
[199] Il senso del ποιεῖν greco è propriamente quello del fare creativo, del produrre, del dar vita a qualcosa di non-prima-fatto, dell'inventare espressivamente, del comporre o scriver, appunto, "poemi". Da cui poetica (teoria dell'operare artistico, programma d'arte) e poièsi (processo creativo).

tico (qualsiasi segno poetico: verbale, plastico, figurativo, iconico, musicale) per cui l'universo ricevente (*cunctim* o *singulatim*) viene "rinviato" a piú contesti simultaneamente; e viene insieme "pressato" a stabilire tra questi contesti delle associazioni, difformi quanto si vuole, ma convergenti verso la stessa figurazione o forma.
La sensazione che viene talora definita di "bello inspiegabile" è quella piú prossima a indicare gli esiti dell'ambiguità. La quale, travolgendo con sé elementi dissimili, sbocca in esiti conoscitivi non immediatamente e chiaramente identificabili dal destinatario ricevente.
Il campo delle associazioni esteticamente possibili è naturalmente vastissimo. Per avere *consistenza* poietica l'ambiguità non deve però trascorrere verso associazioni di elementi dissimili, troppo remoti tra loro. E ciò per scampare la trappola dell'equivocità, la quale non è piú *unità del dissimile* ma ormai *pluridirezionalità del diverso*: l'*aequus* latino dà l'idea dell'orizzontalità perfettamente piana, senza gibbosità, sulla quale un corpo sferico può muoversi *indifferentemente* verso qualsiasi direzione.
Nella pratica poietica l'ambiguità è di norma assecondata da bande di ridondanza (testuali, temporali, contestuali) cui si fa cenno esplicitamente nello schema descrittivo. La piú agevole intelligibilità delle bande di ridondanza indirizza l'universo ricevente/pubblico ad una corretta ermeneutica dell'ambiguità.
E l'ambiguità ha naturalmente sue direzioni che Eco ha scrutinato [200] indicando nella ricerca dell'originalità, dell'inedito, del non ovvio (non siamo molto lontani dal secentesco «è del poeta il fin la meraviglia/chi non sa far stupir vada alla striglia») la tensione normale dell'autore espressivo, tensione ordinata a tradire le "attese" dell'universo ricevente che, assueto com'è a un certo codice e a certi stereotipi, prevede una formulazione testuale *normalmente* riconoscibile.
L'ambiguità poietica è dunque ontologicamente provocatoria. Costituisce una chiamata in causa dell'universo ricevente affinché accetti il ruolo di coautore del testo, di reinventore auctivo del testo in un «drammatico rapporto tra singolo e singolo, democraticamente pari», come scriveva Pasolini [201]. E ancora assiomaticamente: «Lo spettatore non è colui che non comprende, che si scandalizza, che odia, che irride; lo spettatore è colui che comprende, che simpatizza, che ama, che si appassiona. Tale spettatore è altrettanto scandaloso che l'autore: ambedue infrangono l'ordine della conservazione che chiede o il silenzio o il rapporto in un linciaggio comune e medio».

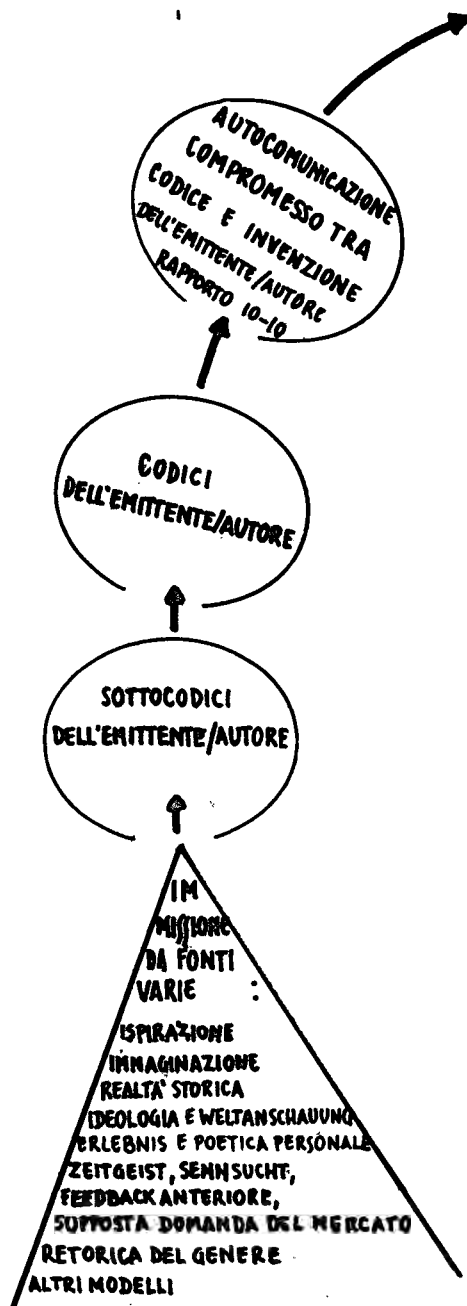
[200] U. Eco, «La struttura assente», Milano, 1968, pp. 61-67, Anche E. Calzavara ed E. Celli, «Il lavoro di spettatore», Roma, 1975, pp. 80 e ss.
[201] P. P. Pasolini, *Il cinema impopolare*, in «Nuovi argomenti», 1970, n. 20, pp. 168-171.

L'ambiguità poietica è dunque la causa prima di ogni difficoltà critica. Anzi, le difficoltà della critica/interpretativa attivano tutta una serie di *decodificazioni aberranti.* E la decodificazione deviante è divenuta senz'altro «la norma nelle comunicazioni di massa» [202].
Fin tanto che un testo (il bassorilievo del principe dei fiordalisi nel palazzo di Cnosso, l'Odissea omerica, le odi di Pindaro, le tragedie di Eschilo) si indirizzava ad un universo ricevente definito, limitato e omologo, la decodificazione aberrante poteva essere l'eccezione non la regola. Per esempio, in presenza d'un *bar-bar-o*, d'uno straniero che ignorava affatto il greco; o quando una generazione juniore o un popolo straniero avesse sovrapposto al messaggio testuale un codice diverso, estraneo; o in corrispondenza di tradizioni ermeneutiche diverse o di differenti tradizioni culturali.
Ma quando il testo si è indirizzato ad un universo ricevente massivo, indefinito, illimitato e non omologo, quando il testo è stato veicolato dai *mass-media*, la situazione si è invertita: la decodificazione aberrante è divenuta la regola, e una ermeneutica corretta, l'eccezione.
La disomologia tra codice dell'autore/emittente e codice dell'universo ricevente/pubblici (disomologia che talora interclude totalmente la comunicazione) attiva due situazioni opposte e concomitanti.
Da un lato impone all'universo ricevente deluso nelle sue "attese" uno sforzo di identificazione, accertamento e inveramento del di volta in volta diverso codice d'emissione (variabilità che non è solo orizzontale, tra autore e autore; ma anche verticale, tra un testo e l'altro di uno stesso autore).
Dall'altro interdice, questa disomologia, forse definitivamente all'autore la possibilità di essere universalmente e rettamente compreso.
La diffusività del testo filmico, per esempio, mentre amplia i confini comunicativi oltre l'etnia politico/culturale cui l'autore appartiene, non garantisce affatto, contemporaneamente, un eguale coefficiente di intelligibilità del suo testo. Proprio l'aumentata circolazione/circolabilità dei messaggi testuali comporta che quei messaggi «verranno letti attraverso codici per la maggior parte sconosciuti agli autori ignari della realtà psicologia e culturale dei loro attuali lettori» [203].
Compito del critico sarà dunque quello di occupare questo spazio in continua divaricazione; di mediare supplementi d'informazione, di moltiplicare le bande di ridondanza testuale e contestuale per scongiurare i pericoli che sono insiti nelle decodificazioni aberranti.
Il lavoro del critico consisterà allora non tanto nel banalizzare il testo semplificando, agguagliando, riadattandone i significati; quando

[202] U. Eco, *Il problema della ricezione*, in «La critica tra Marx e Freud», op. cit., p. 24.
[203] U. Eco, *Il problema della ricezione*, op. cit., p. 25.

piuttosto consisterà nel determinare ed esaltare il codice proprio dell'autore in modo che il suo messaggio espressivo sia colto dall'universo *espressivo* nella esuberanza dei suoi echi, nella ricchezza auctiva della sua ambiguità poietica.
Compito della critica è di *individuare, organizzare e proporre all'inveramento dell'universo ricevente la poieticità emergente in un testo, nell'ambito di un processo di comunicazione*. Nel nostro caso, filmica.
Resta ora da verificare ancora i *meccanismi del processo di comunicazione* di cui s'è già data una prima descrizione anche grafica a p. 86 e ss.
La richiamiamo brevemente, privilegiando decisamente questa volta il meccanismo della poiesi cinematografica; e nominando alternativamente gli elementi del meccanismo secondo il codice semiologico e non semiologico [204].

[204] Il nostro modello di riferimento è il discorso di G. Tinacci Mannelli, *Le comunicazioni di massa* in «Sociologia delle comunicazioni di massa», op. cit., pp. 51-67.

* il potere paternalistico è frutto della coscienzalizzazione ideologica degli aristocratici; la rivolta dei subalterni (sudditi) procede da una induzione sostitutiva (l'afrodisiaco ai partecipanti alla danza liberatoria).

MESSAGGIO/TESTO

DISPOSTO IN VISTA DELLA COMUNICAZIONE

RAPPORTO IO-LORO

CONDIZIONATO

∴ DALLA NATURA DELLO STRUMENTO COMUNICATIVO/CINEMA

∴ DALLA RAPPRESENTAZIONE CHE L'EMITTENTE/AUTORE SI FA DEL DESTINATARIO/PUBBLICO

RINFORZATO DA

RIDONDANZE PER ENFATIZZARE I SENSI DEL TESTO

↓

TESTUALI: (1)ripetizioni(2)riformulazioni(3)codificazioni alternative: es.:'Vizi privati,pubbliche virtù' di Jancsó ≐ processo al potere paternalistico:(1)la maschera del padre,"colui che ha un proverbio per ogni argomento";(2)il generale-aio che ritorna con la sentenza di morte assieme ai consiglieri religiosi: processo all'esercito e al clero, conferma e ratificazione del potere paternalistico;(3)la rivolta contro*

TEMPORALI :iterazione del medesimo messaggio:il Kronprinz trama contro il potere paternalistico;il duca e Sofia complottano contro il potere paternalistico;i giovani patrizi e plebei,con la festa da ballo,si pongono contro l'autoritarismo paternalistico

CONTESTUALI :ulteriori messaggi per sostenere il messaggio primo: il rituale della cosmesi dei cadaveri, per absurdum,dossologia della vita /libertaria contro il potere/mortale, della sodalità/amicale contro la ragion/di stato

DINAMICA DEL PROCESSO COMUNICATIVO CINEMATOGRAFICO

PRIMA DECODIFICAZIONE CODICI DEI CRITICI "INCARICATI" INFORMAZIONE ORIENTATIVA PER I PUBBLICI DELL' UNIVERSO RICEVENTE
ANALE:
ISTEMA
RODUZIONE
ISTRIBUZIONE
SERCIZIO
CRITICO
TERZO TRA TESTO E PUBBLICO
CODICI E SOTTOCODICI DEL DESTINATARIO/ UNIVERSO RICEVENTE/ PUBBLICI
CIRCOSTANZE DELLA RICEZIONE
RAPPORTI TRA PUBBLICI
SPETTATORI
NTE
FER
NZE
UTOCENSURA
GLI DEL PRODUTTORE
ENSURA AMMINISTRATIVA
NTERVENTI GIUDIZIARI
NSURA DEL MERCATO
TRE POSSIBILITA DI DECODIFICAZIONE ABERRANTE
1 il pubblico/destinatario sostituisce i sottocodici denotativi dell'emittente/autore con sottocodici personali o della cultura di appartenenza, introducendo CONNOTAZIONI ALLOTRIE E CASUALI nell'interpretazione del messaggio del testo: es. 'Un borghese piccolo piccolo' di Cerami/Monicelli/Sordi: la satira al piccoloborghese sentita come modello avallante la vendetta personale e la logica dei vigilantes
2 il pubblico/destinatario non intende i sottocodici denotativi dell'emittente/autore e li sostituisce con suoi codici personali o della cultura di appartenenza: si ha RUMORE SEMANTICO e distorsione arbitraria della significazione/significanze del messaggio testuale: es. 'Agnus Dei' di Jancsó, sequenza iniziale, un drappello di armati mette in libertà un uomo esaltato che inveisce contro di loro: decodifica aberrante: banditi che si disfanno di un ostaggio molesto in loro balia, la nevrosi ossessiva e il comportamento coatto di quest'ultimo avvertiti come reazione alla prigionia; decodificazione corretta: un drappello dell'esercito rosso della repubblica dei consigli di Bela Kun libera un prete fanatico per non provocare la reazione dei contadini cattolici; il prete/profeta architetta con parole della Bibbia l'ideologia di repressione di Horthy.
3 il pubblico/destinatario non intende i codici dell'emittente/autore e non è in grado di sostituirli con codici suoi: il messaggio si riduce a RUMORE FISICO: es. visione in Italia di un film del cinema nôvo brasiliano (Nelson Pereira Dos Santos, Rocha, Guerra, Diegues, de Andrade) in edizione originale.

20. Il critico di fronte al testo

Chi si disturberebbe a fare il critico se non lo si lasciasse giudicare? Alla domanda che pone Frye si potrebbe magari replicare con la battuta del duca di Lévis: il giudizio del critico è una tassa che l'invidia impone sul merito. E torneremmo sulla vecchia convinzione del critico come di un'artista sconfitto (e inasprito) dal suo scarso talento.
Sepolto il tempo ottocentesco dei critici estrosi dittatori di successi e di ignominie di un testo, è giusto piuttosto considerare la rivalsa che il tempo e il valore autentico dell'opera imporrà al critico disavvertito e/o fazioso. L'influenza e il peso che nell'*oggi* il giudizio di un critico può avere nell'incrementare o raffrenare la consumazione di un prodotto espressivo da parte del grande pubblico sono nettamente inferiori, come portata e come valore, al giudizio che su lui farà *domani* il trascorrere degli anni e la vitalità del testo generato per durare.
Chi è in fondo l'oggetto ultimo del critico? Ma è il critico stesso ad esser criticato! Nel senso che il suo giudizio sovente gli si oppone, gli si rivolta contro, lo giudica a sua volta. Frye conclude affermando che «il solo giudizio di valore che è coerentemente ed invariabilmente utile al critico in possesso della *scholarship* (cultura) è il giudizio che i suoi scritti, come i princìpi morali di una sgualdrina, non sono migliori di quel che dovrebbero» [205].
E' dunque anzitutto *nell'assenso confermato ai limiti propri* (di uomo e di funzionario della disciplina critica) che il critico deve avere se non una sicurezza, almeno *un'autenticazione* e in qualche modo una legittimazione del proprio ruolo.
E il senso autentico del limite del lavoro critico risiede nel riconoscimento della sua funzione autentica che non sta nella subalternità ma nella *ministerialità*, come dicevamo [206].
L'ufficio critico è un ufficio opportuno e anzi necessario, ma non da *magister* ma da *minister*. E qui le parole espressive costruite sull'antagonismo *magis/minus* non sono un semplice *ludus* verbale, ma la denotazione del *piú* e del *meno* in officiatura che corre – anche in vista della costituzione di una nuova sensibilità preparatoria di una società nuova – tra l'autore e il suo sensale dinanzi al pubblico che è il critico.
E non è certo arbitrario estendere anche al campo dell'espressione iconica ciò che Contini dichiarava valido per l'ambito letterario. L'efficacia e il valore della critica cominciano proprio da questa confes-

[205] N. Frye. «L'ostinata struttura», op. cit., p. 86.
[206] Cfr. nota 24.

sata parzialità [207]: che non interpretiamo come partigianeria ma come circospezione, autolimitazione, avvertenza che un singolo atto critico (ovvero la pratica critica di uno solo) è raramente in grado di esaurire tutti i sensi, tutte le significanze e significazioni di un testo.
Ecco allora che una "parzialità" può trovare integrazione e rifinitura in un'altra "parzialità" e in un'altra ancora: s'accresce in questo modo l'indice di intelligenza di un testo. Ha ragione Hirsch a decretare che «quante piú interpretazioni uno conosce, tanto piú piena sarà la sua comprensione» [208].
I *distinguo* che lo studioso americano subito istituisce sono per definire meglio il senso di questa possibile integrazione tra/di interpretazioni critiche "parziali": perché interpretazioni diverse possono essere tra loro compatibili e conciliabili se tendono a una medesima costruzione di significati; mentre interpretazioni simili possono non essere conciliabili quando tendano a discordanti costruzioni di significati (per ragioni di metodo ermeneutico, o per ragioni ideologiche, o per la diversa pratica di lettura).
Ma prima di ritornare su questo argomento varrà bene intendere cosa vogliamo significare quando parliamo di *interpretazione*, di *interprete.*
Cerchiamone le significazioni prime nelle originalità etimologiche. *Interpres*, con ogni probabilità, risulta da *inter – pretium*. *Pretium* è la somma in denaro versata per rimeritare un servizio o per far propria una cosa. *Interpres* indica, primamente, colui che si pone in mezzo tra una domanda e un'offerta e da buon sensale opera affinché i termini dell'una e dell'altra si avvicinino di tanto che possano coincidere. Da questa idea primigenia di negoziazione su parti divergenti e di trattative condotte per avvicinarle in una convergenza o sintonia, viene, per traslato, il senso di *incaricato di spiegare*, di *delegato a sbrogliare una questione o a spianare una asperità.* Consecutiva è dunque l'idea di metter in sintonia due che sono distanti, che non si comprendono, per esempio perché parlano una lingua diversa. Interprete diventa sinonimo di *traduttore*, di *definitore di una questione*. E' il correlativo dell'ebraico *targum*, interprete della Bibbia; e dell'arabo *turguman*, nome dell'interprete ufficiale presso le corti e le ambasciate orientali, il dragomanno.
C'è poi da aggiungere che i latini hanno stabilito una curiosa paronimia tra *pretium* e *praemium*. Quest'ultimo lemma risulta da un *praeemium* (da *emo*) che significa propriamente *parte presa in via previa, porzione detratta, presa prima*. Il termine indicava originariamente l'aliquota di bottino preso al nemico che veniva prelevata prima della partizione in parti eguali tra i vincitori, per esser offerta alla

[207] G. Contini, *I ferri vecchi e quelli nuovi*, in «Prisma», 1-2, 1968, p. 13.
[208] E. D. Hirsch, «Teoria dell'interpretazione e critica letteraria», op. cit., p. 136.

divinità che aveva propiziato la vittoria, ovvero al generale che l'aveva strategicamente indovinata.
A ben considerare, l'una e l'altra etimologia mettono in luce almeno due connotazioni della funzione dell'interpretare. La *prima* è l'idea di un *tentativo di avvicinare* due interlocutori distanti tra loro e che non si capiscono offrendo, se del caso, la propria conoscenza di un doppio codice: i linguaggi dell'uno e dell'altro.
Per quanto si sappia che il tradurre si risolve sovente in un tradire – torna in mente il giudizio di Starobinski: «le grandi opere ribelli sono tradite, esorcizzate dal commento e dalle glosse, rese accettabili e versate nel patrimonio comune» – non v'è altro espediente che valga a mettere in comunicazione due interlocutori potenziali che parlino lingue differenti, codici *altri*, se non questo andare-e-venire di un terzo che si sforzi di accomodare in qualche modo la possibilità di un'intesa.
La posizione dell'interprete è comunque arbitraria anche quando sia sollecitata da una o da tutte e due le parti che cercano il contatto. La sua mediazione è infatti non controllabile dai due "contraenti" ma semmai da un secondo mediatore omologo al primo (e qui può sempre scattare la solidarietà corporativa). Sicché viene opportuno il sarcasmo del Diderot che ammonisce che non è poi necessario conoscere una lingua per tradurla, considerato che la si traduce soltanto per persone che non la conoscono.

Questa prima connotazione dell'interpretare darebbe dunque ragione a chi diffida d'una funzione mediativa della critica. E nel contempo avvisa l'interprete ch'egli non può mancare d'essere anzitutto, se vuol interpretare davvero, un corretto interprete di se stesso. Deve cioè mettersi a nudo, identificarsi, riconoscersi qual è; e insieme non può mancare di interpretare, cioè di tener sotto controllo, gli strumenti del suo interpretare, le sue rotte e le sue destinazioni.
Ma v'è una *seconda* connotazione della funzione dell'interprete, quella che insinua l'idea di *un "a parte"* per il critico, di un assaporamento previo e comunque separato, di un'operazione preliminare alla volgarizzazione di un atto che sta in qualche modo a mezzo tra l'obbligazione e la propiziazione, in questo caso in faccia all'autore del testo. Il critico non esiste senza un autore. Un tributo alla sua "numinosa" presenza è insomma del tutto legittimo.
Ma questa declinazione a pro' dell'autore non deve procedere oltre il rispetto che si deve al produttore di testo, anche del testo più sghembo, per quel tanto di invenzione e di fatica che vi ha messo nel tesserlo, nel costituirlo. La declinazione in favore dell'autore non può trascorrere nell'adulazione e nella piaggeria, soprattutto davanti ai grandi autori; è una suggezione di cui costoro non han certo bisogno.

La declinazione a pro' dell'autore si compone e s'arresta dinanzi al testo-tessuto, testimone speculare del suo autore. E quanto alla disposizione del critico di fronte al testo vale riesaminare una distinzione antica che già lo Hirsch ha recuperato, quella tra *subtilitas explicandi* e *subtilitas intelligendi* [209].
Le due *subtilitates* sono omologhe tra loro e omologhe al testo. *Subtilitas* infatti (da *subtilis*, tenue *come un filo*, da *sub-tela*, *che passa sotto la catena*) designa la finezza, la sottigliezza, la perspicuità ed è un lemma dell'area semantica della tessitura, proprio come il lemma *testo*.
La *subtilitas intelligendi* è la capacità sottile e penetrante di *intus legere*, di leggere e comprendere intimamente, nella sua globalità e nella sua congruità, il testo.
La *subtilitas explicandi* è la capacità di valutarlo, soppesarlo, analizzarlo, rivelarlo nelle sue parti e nel gioco delle sue parti (*explico* è intensivo da *ex* + *plecto*, (*intrecciare, allacciare, stringere, serrare*); e indica l'operazione inversa all'intrecciare; *sciogliere, slegare, dispiegare*; realizzare il deassemblaggio dell'assemblaggio, smontare il meccanismo, rivelarne i segmenti, i capitoli, gli spessori, gli umori; nella misura in cui ciò è possibile).
Ma quando si giunge al cuore dell'artisticità nulla è ormai esplicabile (il che non equivale a dire: incomunicabile), nulla è piú esigibile, razionalmente (ecco la nozione di "bello inspiegabile"). Ricordiamo Braque quando ripeteva che l'unica cosa che vale in arte è *quello che non si può spiegare.*
La *subtilitas intelligendi* dovrebbe giungere al senso generale del testo, a totalizzarlo nelle sue significazioni.
La *subtilitas explicandi* dovrebbe costituire una sorta di verifica, di aggiornamento e complemento dell'operazione antecedente, attraverso un lavoro di ispezione delle sue valenze, non considerate piú in sé nella loro entità, ma in ordine alle referenze extratestuali (storiche, ideologiche, cronologiche); attraverso un lavoro di ispezione delle implicazioni coinvolte nei sensi primi; e via. Insomma, un regesto di significanze [210].
Tornano dunque qui, accanto alla *distinzione* già annunciata tra campo della significazione e campo delle significanze, quella *tra interpretazioni diverse* e *interpretazioni compatibili.*
Possiamo dunque dire che quando la *subtilitas explicandi*, scavittolando tra le sezioni del testo, mette in luce elementi tra loro anche diversi ma riferibili comunque a una identica costruzione di significanze – in maniera che direttamente o indirettamente si abbia la

[209] E. D. Hirsch, «Teoria dell'interpretazione e critica letteraria», op. cit., p. 137 ss.
[210] E. D. Hirsch, «Teoria dell'interpretazione e critica letteraria», op. cit., pp. 135-170. E l'introduzione, pp. XIII-XVII.

conferma, l'ampliamento e l'approfondimento dei risultati della *subtilitas intelligendi* – allora siamo nell'ordine delle interpretazioni diverse ma compatibili.
Quando invece la *subtilitas explicandi* scavittolando tra gli anfratti del testo mette in luce elementi simili tra loro ma orientati a costruzioni generali di senso diverse, allora siamo di fronte a una situazione di inconciliabilità direzionale, di incompatibilità di significazione.
Bisogna dire subito che le ipotesi interpretative che nascono dalla *subtilitas explicandi* (momento "divinatorio") devono avere la *asseverazione*, la convalida del testo (momento probatorio) ed essere compatibili, cioè in tono, col significato globale del testo.
E va ricordato che inoltre questa distinzione tra momento "divinatorio" e momento "probatorio", antecedente l'uno, conseguente l'altro, è tutt'altro che pacificamente ammessa da chi sostiene, nella prassi concreta, la simultaneità dei due momenti. Che questa confusione di "momenti" sia all'ordine del giorno nella *pratica* critica, non è dubbio; e non è dubbio che possa essere, a suo modo, fertile. Il che non vieta che i *distinguo* possano esser ritenuti a livello concettuale, come proponiamo: proprio come un espediente per scatricchiare le fertili ambiguità del testo, per esaltarne la risonanza, la densità, l'ubertà.
Quando parliamo di comprensione *piena* di un testo (quasi una *presa di possesso* del testo come dicevamo piú sopra) non ci riferiamo soltanto all'azione congiunta della *subtilitas intelligendi* e della *subtilitas explicandi*; ma alludiamo anche al simpatetico stabilirsi del lettore/critico sulla medesima lunghezza d'onda del testo [211] in modo da giungere a guastare il testo pienamente e per la ragione giusta, come dice Eliot [212].
Il che non equivale a dire che è parte della comprensione il *trarre dal testo tutto il diletto* ch'esso può dare. Il pericolo del travisamento di fronte ad un'opera che è insieme plurima e polisemica – com'è il caso del film – è all'ordine del giorno. E non è anzi altrimenti esorcizzabile se non attraverso l'avvertenza di attenersi regolarmente al testo e ai suoi sensi probabili, non irriconoscibili del resto almeno quando sia conosciuta la poetica dell'autore.
Trar diletto da un film può voler dire semplicemente assecondare le facili proiezioni della propria immaginazione e lasciarsi andare al gioco delle possibilità combinatorie che son altrettante deste nel critico come già nell'autore.
L'accortezza da seguire è nettamente di segno opposto. Il critico, soprattutto se vuol pervenire ad un'interpretazione corretta, deve

[211] U. Eco, *Il problema della ricezione* in «La critica tra Marx e Freud», op. cit., p. 23.
[212] T. S. Eliot, «Sulla poesia e sui poeti», Milano 1975, pp. 127-130.

imbrigliare le scorribande dell'immaginazione e creare la piú "straniata", la piú spassionata delle "reazioni".
E una reazione può restare spassionata anche nel momento dell'adesione simpatetica che si ha inevitabilmente quando l'interprete s'avvisa che il testo «aderisce alla nostra vita e noi alla sua eloquenza» [213].
Il rapporto con il testo non si limita al versante delle reattività estetiche e intellettualistiche; l'esperienza esistenziale ha i suoi diritti d'intervento ed è ben autorizzata a "fidarsi" dei testi in cui si trovi rispecchiata e asseverata.
Il significato di "godimento" o "piacere estetico" muta infatti con il mutare dell'oggetto che lo ispira, in una stessa persona; e muta, beninteso, di fronte allo stesso oggetto considerato da persone diverse. Il che spiega le dissonanze e le dissociazioni interpretative soprattutto nelle recensioni a botta calda, alle quali i recensori avveduti pongono rimedio consultandosi tra loro e con l'autore – nelle rassegne di film questa è la norma – in maniera di accertare almeno una sostanziale unità di senso nel film al vaglio.
"Gustare pienamente un testo per la ragione giusta" vuol dire piuttosto trovare un'adito personale per entrare *dentro* il testo e ispezionarlo attenendovisi, senza svicolamenti che il testo non autorizzi, senza percorrerlo contromano, senza inversioni di marcia.
Gustare un testo e *capirlo* sono *momenti correlativi e integrativi* dell'interpretazione. Se il godimento estetico nasconde la trappola del travisamento, la tensione alla comprensione può slittare sul piano inclinato della mera esplicazione del contenuto, della semplice individuazione del messaggio. Contemperare l'effetto emotivo e l'atto intellettuale sembra la disposizione piú equilibrata per "render giustizia" al testo e al suo autore: il che è poi il termine ultimo del vaglio ricognitivo in ordine alla costruzione del nuovo sensorio.
A questo punto possono intervenire parecchie delle suggestioni dell'ermeneutica di Hans Georg Gadamer. Se è vero che l'interpretare è la risultante di un gustare e di un comprendere, l'obiettivo lo si raggiunge attraverso una *interrogazione intensiva* del testo in maniera da "risolverlo" nel quadro della *Einheit* ricapitolativa dell'interprete.
Interrogare il testo significa cercare di determinare la sua collocazione nel quadro d'una prospettiva anch'essa "interrogabile"; significa insistere sul testo perché la sua risposta si tramuti in domanda per l'interrogante; significa sottrarre il testo all'inazione e ridargli vita nelle frequenze del circuito interpretativo fino ad attualizzarlo, fino a radicarlo nel presente in modo che diventi eco delle domande dell'interprete e l'interprete sia l'eco delle sue repliche.

[213] N. Frye, «Il critico ben temperato», Milano, 1974, p. 121; e ss.

In un gioco interpretativo così intenso, il testo si configura come il luogo del rimbalzo, della risonanza, della ripercussione, lo spazio aperto ai transiti e alle penetrazioni, secondo – naturalmente – le intenzioni e le attenzioni più diverse, che privilegiano, a volta a volta, o il testo, o il suo autore, o il destinatario sociale o l'interprete stesso.

Concludendo almeno provvisoriamente questo discorso, potremmo dire che il critico – *terzo intermedio tra testo e pubblico* – è come dimidiato tra quella "declinazione per l'autore" (di cui dicevamo le ragioni) e questa investitura, tacita o esplicita, che gli viene dal pubblico, che è *suo* e di cui *è parte*. Il critico gioca questo suo difficile equilibrio su un perpetuo compromesso, mai perfettamente equanime, e che non sarà – auguriamocelo – mai assolutamente definitivo.
Almeno il critico di quotidiano è uno che sta abbastanza all'ordine, nel senso che non solo è costretto a subire le esazioni del gran torneo della pubblicità, ma anche – sottolinea Grazzini – non può istigare troppi dubbi sull'ideologia di mercato, non può far opera di controindicazioni, neanche differenziando i suoi interventi [214].
A questo riguardo, riferendosi naturalmente alla critica letteraria – ma il discorso è facilmente estensibile al campo della nostra attenzione – Frye osserva inoltre che «la critica che emette giudizi, cioè l'attività di recensione, è necessariamente incompleta, non può mai liberarsi delle variabili storiche, come l'influenza diretta di certe convenzioni dei gruppi dominanti sul critico sofisticato. In genere la critica che si definisce col termine "intuitiva", che rileva nell'opera letteraria le cose che toccano particolarmente la propria esperienza, è forse quella che più si avvicina alla dimostrazione del valore dell'opera in esame. La critica intuitiva di questo tipo, comunque, è una forma di divinazione, un'estensione del principio delle *sortes virgilianae*: è fatta essenzialmente a caso, sia per quanto riguarda l'invenzione che la comunicazione» [215].
Pressato com'è da questa serie di esposizioni e di imposizioni, il critico tuttavia mantiene il diritto al filo diretto con la gran fabbrica dei testi filmici, ne assorbe le suggestioni, in qualche modo le "vaglia" ovvero diventa ad esse sensibile; sviluppa, a forza di praticaccia, una certa flessibilità ermeneutica che di solito corrisponde al concetto tradizionale di gusto. E quando questo si sia consolidato, può avvenire che insorga nel critico il bisogno di avviare una sistemazione teoretica sulla pratica e sul processo di cui è protagonista "modulato" della propria cultura. Ma questa è una apposizione supererogatoria [216].

[214] G. Grazzini, «Gli anni Settanta in cento film», op. cit., pp. 4 e 11.
[215] N. Frye, «L'ostinata struttura», op. cit., p. 97.
[216] N. Frye, «Il critico ben temperato», op. cit., p. 98.

Negli anni juniori, il critico inclinerà al dogmatismo. Quando si è giovani, avvisa Eliot [217], si cercano le posizioni nette, si fa confidenza drastica alle proprie opinioni, nella certezza di possedere tutta la verità. Si è insomma o entusiasti o indignati. Nel critico maturo è invece piú mordente il tarlo della riserva e piú desta la preoccupazione a qualificare le proprie asserzioni po itive, ad aprire parentesi in maggior quantità, a far critica alla propria critica, a muoversi obiezioni, a "sentire" l'autore meno avversario e piú complice, a considerarlo magari con simpatia.
Non occorre poi certo attendere la senescenza per convenire con Pautasso che «in questo difficile mestiere nulla è certo e tutto probabile. Perché chi giudica è soggetto più d'ogni altro ad essere giudicato» [218].

A questo punto si può riqualificare anche il noto principio crociano per il quale *tutta la critica è buona quando è buona* [219].
E la bontà/validità della critica dipende, crediamo, dalla corretteza dell'interpretare. E questa correttezza ci sembra garantita almeno da tre condizioni:
– quando il critico si accosta *il testo alle sue condizioni*, cioè non secondo stereotipi di lettura imposti da un genere, o da un vero o supposto maestro di poièsi o di interpretazione; seguendo l'indicazione di Frye possiamo dire che ogni autore (cinematografico, nel nostro caso) va esaminato alla stregua di se stesso, e di nessun altro, per vedere quale genere d'esperienza espressiva «che non può essere tratta da alcun altro allo stesso modo, egli può fornire» [220];
– quando il critico, terzo tra il testo e il pubblico, non impone la propria tecnica in maniera cosí sòverchiante da precostituire, di fronte all'universo ricevente, una sorta di *alterità del testo con introduzione e note* che non farebbe che confermare nei pubblici l'impressione dell'oggettività "definitiva" del testo. Il testo (gestuale, verbale, iconico) si pre enta come corpo estraneo, totalmente estraneo; e totalmente inedito, in quanto risultante da un irripetibile compromesso tra un certo codice e l'invenzione del suo autore; sicché il mestiere critico, la disciplina critica, consisterà nel lavorare per favorire in ogni modo il trapasso dalla *estraneità* al testo alla *presa di possesso* del testo; per favorire e autenticare la conversione del testo da straniero in familiare; ma farà ciò non in modo vicario, non per sostituzione o per supplenza, in-vece-del-pubblico; ma indebolendo semmai nel pubblico la tendenza a tenere le distanze dal te-

[217] T. S. Eliot, «L'uso della poesia e l'uso della critica», op. cit., p. 338; e ss.
[218] S. Pautasso, «Le frontiere della critica», op. cit., p. 23.
[219] S. Pautasso. «Le frontiere della critica», op. cit., p. 21.
[220] N. Frye, «L'ostinata struttura», op. cit., p. 93.

sto, a considerarlo disgiunto da sé, separato, se non proprio allotrio; insomma, per ripetere Frye, «la critica, per mirare al di là da sé, ha bisogno di essere attivamente iconoclasta verso se stessa» [221];
– quando il critico riesce a stabilire *un contesto a favore del testo* che di volta in volta viene ad esaminare; il che vuol dire, sostanzialmente, che al critico tocca – attraverso la sua specifica mediazione culturale – non solo di determinare qual è il campo d'appartenenza di un testo e, nell'ambito di questa struttura globale, individuare qual è la sua collocazione piú propria; ma significa, inoltre, indicare, del testo, tutte le possibili rotte di riferimento: con il vissuto dell'autore, il suo *Erlebnis*, il suo tempo, con la storia e le sue urgenze, ecc...

Questa operazione di riferimento al contesto che Frye definisce fondamento fattuale della critica, ha le sue frontiere, i suoi limiti: un limite inferiore e uno superiore. «Il limite inferiore è costituito dalla critica militante, un'attività terapeutica e valutativa, cioè la separazione del buono dal cattivo, in cui buono e cattivo non sono due tipi di letteratura, ma rispettivamente gli accostamenti attivi o passivi all'esperienza (diremo noi) espressiva. Questo genere di critica è essenzialmente la difesa di quegli aspetti della civiltà che in qualche modo si possono chiamare libertà di parola e libertà di pensiero. Il limite superiore è costituito dalla critica trionfante, l'intimo possesso (diremo noi) del sistema espressivo filmico come una forza dell'immaginazione, a cui conduce ogni studio (diremo noi) dell'espressione filmica, e che è una critica insieme glorificata e invisibile» [222]. Tra queste autolimitazioni, condizioni e tramiti si esercita dunque la disciplina del critico, *terzo intermedio* tra testo (e autore) da una parte e universo ricevente dall'altra, quando si pone davanti alla materia del suo lavoro, che è appunto il testo. Del quale ha per ingaggio di reperire e disvelare, per sé e per l'universo ricevente, quello che Segre chiama l'implicito del testo, quello che Barthes chiama il senso vero, profondo del testo [223]: magari sulla linea di una sua esecutività sulla traccia di quanto avviene per la musica. Una "esecutività" del testo filmico renderebbe superflua la critica cosí come avviene per le partiture musicali? (I testi musicali «sono eseguiti e di conseguenza non esiste una critica musicale») ([224]). Se poi questo rapporto risulta facile o difficile, da "complici" o da "avversari" [225], se è risolvibile secondo un segno positivo o negati-

[221] N. Frye, «L'ostinata struttura», op. cit., p. 94; cfr. p. 98.
[222] N. Frye, «L'ostinata struttura», op. cit., p. 105.
[223] Cfr. E. D. Hirsch, «Teoria dell'interpretazione critica letteraria», op. cit., pp. XXVII-XXVIII.
[224] G. Contini, *I ferri vecchi e quelli nuovi*, cit. p. 14, cfr. S. Pautasso, «Le frontiere della critica», op. cit., p. 23.
[225] «Critici e autori: complici e/o avversari», Atti del convegno di Ferrara, 9/10.11.1974, Venezia, 1976.

vo, è altro problema che andrebbe altrimenti e ulteriormente dibattuto.
Potremmo dire soltanto che probabilmente il tono di questo rapporto lo dà, in genere, l'ideologia o la "moralità" del critico. E il critico lo può risolvere negativamente o drammaticamente, questo rapporto, se gli capita di sentire soverchianti, come Lukács nel 1939, la pressione della corruzione capitalistica, dell'anarchia delle opinioni, del caos ideologico, della concorrenza competitiva tra autori e critici. Sí che inevitabilmente gli capiterà di avvertire il campo della sua attività, il cinema, «come una sorta di noioso peso quotidiano che è condannato ad eseguire»; e il suo rapporto con l'autore in termini non molto distanti da quelli espressi dai versi di Heine: «Raramente mi capiste/Raramente vi compresi:/ma nel fango ritrovandoci/finalmente ci capimmo» [226].
Oppure il critico potrà risolvere in positivo questo rapporto se avrà accettato una prospettiva *ministeriale* della critica [227]: per cui il suo lavoro si pone esso pure creativamente "in linea" con la creazione del testo, vi si *prova* in una lettura d'identità che può avere per esito una "ricreazione" del testo. In questo modo avviene – come scriveva nello stesso anno di Lukács Carlo Bo – che proprio là dove smette l'autore «nasce il critico, in uno scambio perfetto di vita. Piú che l'approvazione cerca la risposta: non sono momenti che si plachino per una vana rappresentazione di forme. E' una serie di postulazioni e su di esse la possibilità dei commenti, un'altra novità» [228].

21. Il critico di fronte al pubblico

Oltre all'aspetto tecnologico (riproducibilità indefinita del testo e sua conseguente universale mercerizzazione) ciò che distingue nettamente la nuova comunicazione di massa da quella interpersonale è la *minimizzazione della possibilità di replica.*
La passività, coessenziale o indotta, dei pubblici massivi, è conseguenza normale della rivoluzione tecnologica della comunicazione e non ha controindicazioni: «poiché l'eterogeneità dovrebbe esser sostituita dalla omogeneità, l'anonimato dalla conoscenza, l'isolamento dalla partecipazione» [229].
Quali sono le connotazioni piú rilevanti della passività? Possiamo

[226] G. Lukács, «Scritti di sociologia della letteratura», op. cit., pp. 143-144.
[227] Cfr. nota 24.
[228] C. Bo, «Otto studi», Firenze, 1939, p. 26.
[229] E. Di Nallo, «Per una teoria della comunicazione di massa», op. cit., pp. 91-92.

accettare il catalogo che ne han fatto recentemente Elisa Calzavara ed Enrico Celli [230].
La passività procede anzitutto dalla cultura di appartenenza, in ispecial modo da quel particolare tipo di cultura che è la cultura di massa; in secondo luogo dalle strutture sociali; in terza istanza dalle possibilità, variamente distribuite, di accedere a determinati tipi di spettacolo; è determinata quindi dagli interessi economici e dalle ideologie che producono comunicazione; dalla posizione dell'universo ricevente, fissata sul versante della ricezione (con scarse o nulle probabilità di invertire la posizione e farsi a sua volta produttrice di messaggi); in sesto luogo, la passività procede dalla uniformità dei messaggi, che non tengono conto delle peculiarità dei diversi gruppi di destinatari, indotti cosí a interpretazioni discontinue e aberranti; poi dalla complessità strutturale dei messaggi soprattutto espressivi, che tende a schiacciare le capacità di reazione critica. La passività viene determinata infine dalla consuetudine a una fruizione predisposta alla gratificazione e all'evasione.
Ogni testo (verbale, visivo, iconico) una volta entrato nel circuito comunicativo di massa diventa un *instrumentum regni* dell'industria culturale e di un certo tipo di pressione sociale.
Il tempo che ha visto il procedimento della riproduzione figurativa affrettato al punto d'esser in grado di pedinare dappresso le celerità della parola e di investire con dinamica fretta un universo ricevente sempre piú largo, anonimo e parcellizato, quel tempo, cosí prossimo e in fondo cosí remoto, segna la trasformazione di un universo ricevente millenario. Segna la *degradazione da popolo a massa*, da interlocutore a taciturno ricevitore.
Ricordiamo ancora un efficace immagine di Valéry già proposta da Benjamin [231]: «come l'acqua, il gas o la corrente elettrica entrano, grazie a uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per rispondere ai nostri bisogni, cosí saremo approvigionati di immagini e di sequenze di suoni che si manifestano a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano».
E' questo dunque il momento in cui un popolo [232], cioè una comunità etica ben individuata, capace di un'alta frequenza di legami

[230] In «Il lavoro di spettatore». op. cit., p. 15.
[231] W. Benjamin, «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica», op. cit., p. 21. E' il Valéry di «Pièces sur l'art», Paris, 1934. p. 105.
[232] Etimologicamente *populus* è un sostantivo in raddoppiamento come *titulus*, procedente da un radicale incerto. L'ipotesi che piú ci piace è che *populus* proceda da **pleo*, riempire, completare cosí come da**pleo*, *plere* procede *plus*. Può essere dunque in *populus* l'idea di un "piú", di un compimento della persona singola in una entitá più vasta, auctivamente integrata; l'idea del completamento del singolo nel molteplice, nella moltititudine dei molti (pensiamo al greco πλῆθος) moltitudine che tutti raccoglie i membri d'una comunità, indifferenziatamente, senza distinzione di classe: a Roma, per esempio, il *populus* era costituito dai *patres*, del senato e dalla *plebs* (i cittadini non nobili). Il Cicerone del *De republica*, 1, 25, 39 offre la chiave per il passaggio da *populus* a *publicus: res publica, res*

personali, affettivi e culturali, tesa all'interazione completiva dei suoi membri, si sgretola in una massa [233], aggregazione indifferenziata e passiva di contorno instabile ma di blocco compatto sulla quale insistono – quantivizzati – cento e cento modelli per l'imitazione collettiva, che vengono veicolati dai proliferanti *mass-media*, squisiti strumenti di facilissima assuefazione, ordinati alla manipolazione, all'imbecheramento e al controllo sociale.
E' questo il momento in cui un popolo viene forzato – su bisogni indotti – a farsi acquirente e consumatore. E' questo il momento in cui un popolo diventa clientela apparentemente indifferenziata e anonima che s'accalca per l'acquisto, travolta dall'ossessione dei consumi inuzzoliti dalla pubblicità; clientela sempre a rimorchio delle provocazioni della moda, volubile ma rea, tanto vile quanto inesorabile, proliferazione di volti anodini e anonimi, i quali della propria deidentificazione fanno l'alibi per la propria deresponsabilizzazione; senza però portare né l'una né l'altra a conseguenze estreme.
Questa massa di pubblici anodini, torma indifferente di clienti che scelgono prodotti già *prescelti* e che badano alla firma e al prezzo surrettiziamente variati, *non può essere assolta semplicemente per la non imputabilità delle sue scelte.*
Il pubblico massivo, mallevadore della riproduzione infinitiva dello sviluppo capitalistico, ma meno inavvertito del pensabile di questa sua funzione strumentale, nella misura in cui gli si attiva *dentro* un processo di coscienzializzazione delle sue servitú, tende a opporre *proprie difese selettive* alle fascinazioni condizionati della persuasione e degli stereotipi della comunicazione.
Questa idea di pubblico massivo, compatto, eteroclito ma omogeneizzato, l'idea di un pubblico non disuguale, non disparato, non di-

populi: populus autem non omnis hominum coetus quoquo modo congregatus, sed coetus multitudinis iuris consensu et utilitatis communione congregatus; non solo, ma sottolinea la giuridicità e l'eticità della comunità/popolo. *Publicus* è dunque ciò che concerne il *populus*. E c'è chi collega i due lemmi omologhi a *pubes* (ricollegabile al sanscrito *pumán*, uomo) che indica l'uomo adulto, capace di generare. Non è estraneo al radicale comune, dunque, l'idea di maturità.
La Di Nallo, «Per una teoria delle comunicazioni di massa», cit., p. 71 e ss., esamina le ragioni dell'interscambiabilità nell'uso dei termini "massa" e "pubblico/i" (area di privati riuniti inizialmente insieme per ottenere dall'autorità statale «una regolamentazione razionale della sfera fondamentalmente privatizzata, ma pubblicamente rilevante, attinente allo scambio di merci e al lavoro sociale» (p. 72); il processo dinamico del capitalismo ottunde la reale autonomia contrattuale dei singoli privati, affievolisce la sfera pubblica sostituendola dalla ricezione individuale o collettiva di messaggi provenienti dall'industria culturale o dall'associazione partitica o categoriale di cui l'individuo fa parte; muore il "pubblico", nasce la "massa".
[233] In greco *μάσσω* significa impastare specialmente la farina d'orzo per fare il pane, *μᾶσα*(*ἄρτος* è il pane di frumento). Il lemma compare in latino a indicare la massa impastata con le mani (palese la connotazione di manipolabilità) e poi qualsiasi oggetto che, lavorato con le mani, finisce con formare un blocco compatto, piú o meno omogeneo. Il lemma denota dunque l'idea di aggregazione di cose della stessa specie, o diverse, in una materia resa in qualche modo se non omogenea, conforme. La parola nasce con una connotazione che permane piuttosto costantemente nelle tradizioni espressiva della cultura

scordante, questa idea indubbiamente, deve essere rettificata e non poco da un'ottica piú acuta che sappia considerare ai raggi x le componendi di questo pubblico massivo: componenti culturalmente, socialmente ed economicamente eterogenee, ad alto indice di dialetticità e di conflittualità.
La realtà delle classi o ceti sociali appare infatti malamente contraffatta da questa concettualizzazione generica in "massa", termine che si può continuare a usare solo convenzionalmente.
Il potere genericamente omogeneizzante dei *mass-media*, cinema compreso, *è insomma da ridiscutere*: è accettabile come concettualizzazione di partenza; assai meno, indubbiamente, in arrivo.
Piú precisamente: «che l'industria culturale si prefigga di avere come interlocutore un pubblico frammentario e spersonalizzato, ridotto a una situazione di passività e immobilismo risulta evidente dalla atomizzazione e standardizzazione dei suoi contenuti: la dimensione individuale e privata è inoltre esasperata a svantaggio della dimensione sociale e collettiva, nella riaffermazione di una condizione parcellizzata anche nei momenti piú esplicitamente collettivi»[234].
Pensiamo, per stare al campo cinematografico, alla confutazione che di queste intenzioni ordinate dal sistema produttivo è stata innescata (con intenzioni e finalità diverse ma tuttavia sostanzialmente con la medesima tensione di riappropriazione del diritto di replica) dalle associazioni culturali di base di diversa estrazione ideologica. Esse intessono ormai da anni anche nel nostro paese una fitta rete di sbarramenti agli intenti del sistema. Sbarramenti, nei quali sono particolarmente attivi i giovani e le élites culturali ma che tendono ad allargare sempre piú la propria base di partecipazione.
E in questa linea vanno lette anche le piú recenti iniziative di operatori culturali "sul campo" che ormai i piú sono convenzionati a chiamare *critici prassistici o comportamentisti*. Costoro vengono instaurando o orientando un nuovo approccio partecipativo anche con il sistema-cinema (i cineclub specializzati, di quartiere, i confronti sui cicli, le iniziative contro la censura del mercato ecc.) nel piú vasto quadro delle repliche dal basso alla verticalizzazione delle strutture di potere reale. Queste strutture informali, anche di breve vita, que-

occidentale fino alle formulazioni dei francofortesi. La Di Nallo, «Per una teoria delle comunicazioni di massa», cit., passa in rassegna l'evoluzione storica del concetto (pp. 34-41) e conclude: «Attraverso i nuovi mezzi tecnologici, si realizza una capillare persecuzione delle coscienze degli uomini, laddove le macrotecnostrutture hanno sostituito in un'azione di logica consequenzialità all'economia liberalistica l'economia monopolistica che culturalmente si fonda sulla persuasione di massa al consumo. La dinamica del bisogno indotto permette di proiettare all'infinito una società siffatta, nella quale l'uomo è solo agente di consumo e psicologicamente si trova disponibile ad ogni ammassamento. Le masse trovano perciò la loro giustificazione nell'assolvimento della funzione di garanzia dello sviluppo capitalista».

[234] G. Fabris, «Sociologia delle comunicazioni di massa, op. cit., pp. 43-44.

sti organismi spontanei di base che lavorano *col* e *sul* cinema e che giovani critici gestiscono, convalidano il nesso sempre piú stretto che si vien instaurando tra partecipazione e pluralismo e tra pluralismo e nuove forme di gestione del territorio.
Anche *questa critica prassistica*, in fondo, non fa che realizzare e gestire le domande e le ispirazioni di partecipazione già abbastanza presenti nel corpo sociale/pubblico massivo/universo ricevente.
La nuova domanda di partecipazione – rileva Fabris [235] – e la profonda trasformazione del pubblico delle comunicazioni di massa contribuisce a rendere sempre piú obsoleto – se mai è stato attuale, se non nelle interessate intenzioni di chi gestisce l'industria culturale – l'anacronistico stereotipo della massa. Negarne l'evidenza significa presupporre anche un nuovo tipo di pubblico, che si configura come utente elettivo dei nuovi orientamenti della sociologia delle comunicazioni, che tende a riscattarsi dal tradizionale ruolo di fruitore dipendente, di destinatario passivo e che rivendica un rapporto nuovo, organico e permanente con i grandi mezzi di comunicazione, un pubblico che rifiuta la caduta a pioggia dell'informazione e della cultura – anche se a contenuto piú democratico e progressista – in quanto manipolate da un vertice e non espressione di un rapporto circolare ed effettivamente dialettico col mezzo».

Ma oltre alle reazioni vere e proprie di cui abbiamo parlato esistono difese endogene, di fronte alle torme delle comunicazioni di massa, difese sempre presenti nel corpo sociale, difese che disturbano, inceppano e interdiscono il processo di omogeneizzazione e di deindividualizzazione che inarca la logica del sistema comunicativo dei *mass-media* in generale, e del cinema in particolare.
Queste difese sono note.
– Si parla di *esposizione selettiva*: in quanto i diversi pubblici/fruitori prestano ascolto soprattutto a quei testi che veicolano messaggi omologhi alle precedenti convinzioni di quella particolare porzione dell'universo ricevente.
– Si parla di *percezione selettiva*: nell'ambito di un testo fanno presa soprattutto quelle parti del messaggio espressivo che corrispondono alle attese dell'universo ricevente; o meglio, di questa o quella porzione dell'universo ricevente.
– Si parla di *memorizzazione selettiva*: ogni singolo componente dell'universo ricevente ritiene e rammemora, di un messaggio testuale, quegli elementi che entrano in sintonia col proprio rispettivo quadro di riferimento mentale.
Si può dunque convenire con le conclusioni che in merito a questi

[235] G.Fabris, «Sociologia delle comunicazioni di massa», op. cit., p. 45.

problemi propone Giorgio Braga: «risulta da tutto ciò che le comunicazioni di massa hanno grandi effetti nel rafforzare l'opinione precedente, ma modesta nel combattere opinioni consolidate. La creazione di opinione nuova riesce tanto piú quanto essa si presenta come sviluppo di argomenti già recepiti» [236].
L'osservazione vale non solo nell'ambito della comunicazione informativa (stampa, televisione) ma anche nel quadro della comunicazione espressiva (cinema d'autore, per esempio). Ogni pubblico cinematografico ha i suoi ancoraggi ideologici e culturali, le proprie convinzioni estetiche, i propri autori; e procede alla scelta dei testi filmici, da fruire secondo quelle declinazioni, attendendosi non denegazioni ma conferme, corrispondenze, omologazioni, compiacimenti.
V'è dunque tutto un *sistema di auctività interne* ai diversi "settori" di pubblico che operano le proprie scelte di fruizione in base ad affinità elettive che confermano, in fondo, la confessionalità sostanziale del circuito domanda-fruizione-inveramento.
Il *critico* ha esso pure un suo ruolo nel grande circuito dell'industria culturale. Vi è anzi pre-disposto con ogni cura: il suo è almeno *inizialmente un ruolo di ratificazione del sistema*. Anzi, il suo ruolo è un ulteriore prodotto della funzione produttiva: ma – lo ripetiamo con Adorno – le risorse dello spirito, per quanto coniate da questo tipo di economia, inventano le possibilità di trascenderla, facendo leva sullo spirito critico.
Abbiam già visto che la posizione del critico – che nelle culture agricole e artigianali era alleato dell'artista (*additus artifici*) – è oggi allato del pubblico (*additus populo*). Una posizione, questa, che ha una doppia interpretabilità: quella del sistema della cultura affermativa che stabilisce questa collocazione in funzione di un'intensificazione e di un ampliamento della fruizione del prodotto; e quella della contro-cultura negativa che tende all'utopia e che va al vaglio del materiale per la nuova sensibilità che dovrebbe portare ad una nuova qualità sociale.
La posizione del critico è dunque *in bilico*. A seconda delle determinazioni sociali che gli riesce di neutralizzare, è piú o meno prossimo alla posizione negativa o a quella affermativa. Ma resta comunque dalla parte del pubblico: è piuttosto consulente d'acquisto, che non istigatore di vendite.
Si potrebbe dire, assumendo una prospettiva marxiana, che come il sistema produttivo contemporaneamente crea gli oggetti per i soggetti e i soggetti per gli oggetti, cosí l'uomo di cultura che accetti la prospettiva della nuova sensibilità deve accettare la sfida e confortare la proliferazione di persone – individui con coscienza di sé –

[236] G.Braga, *Trasformazioni e squilibri nel sistema delle comunicazioni* op. cit., p. 102.

contro gli oggetti e di testi *per* – nel senso di *a pro'* – delle persone. Senza dimenticare ancora una volta che quella di pubblico è una nozione statistica e che piuttosto son da rubricare, come puntigliosamente registra Micciché, cento pubblici diversi e antagonisti: «il pubblico di chi sfrutta, lo sa e ne è soddisfatto; il pubblico di chi contribuisce allo sfruttamento, non lo sa e non ne è cosciente; il pubblico di chi è sfruttato, non lo sa e non si rende neppure conto di quanto sono sfruttati gli altri; il pubblico di chi è sfruttato, non lo sa e pur rendendosi conto dello sfruttamento altrui crede che non lo riguardi; il pubblico di chi è sfruttato, non lo sa e crede che le gerarchie del mondo facciano parte della fisiologia del mondo; il pubblico di chi è sfruttato, lo sa e lotta contro il proprio e l'altrui sfruttamento» [237].

Contro il sistema impudico dello sfruttamento del pubblico massificato e reso inerte (o almeno di quella parte di pubblico che non è in grado di attivare le proprie difese endogene) il pubblico va anzitutto riabilitato con il rispetto.

Cioè va anzitutto *reintegrato nel suo essere popolo*; nella sua identità differenziata, quella che fonda la moralità di un gruppo, di una classe, di un ceto.

E il popolo non è poi, come vuole Guicciardini, nei «Ricordi», «un animale pazzo, pieno di mille errori, di mille confusioni, senza gusto, senza diletto, senza stabilità»; ma comunità di persone attive o riattivabili allo spirito critico. L'esser popolo, per seguire Levi-Strauss di «Razza e storia», è anagrafe di maturità: ogni popolo è adulto, anche quello che non ha tenuto il diario della propria infanzia e adolescenza (ecco riapparire l'affinità *populus/pubes,* di cui dicevamo). Riconoscere un pubblico come adulto vuol dire incaricarlo a pieno titolo delle sue responsabilità. E "responsabilità" ha il senso pieno che vedemmo [238].

La censura, qualsiasi tipo di censura, appare finalmente in questa luce per quello che veramente è: una mortificazione forzata del senso della responsabilità in nome del tartufismo o del filisteismo, una precessione del libero giudizio, un insofferente atto di anticipazione dei tempi, del καιρός.

E l'arte, l'arte autentica su cui la critica fa vaglio, essendo modulazione "perfetta" d'una strumentazione imperfetta e perciò nostalgia dell'assoluto, e ragion perfettiva della personale "morale" e della "moralità" d'un popolo, va proposta come argomento di maturazione, come nutrimento di crescita. Non è discesa agli inferi ma ascensione al cielo. O, se si vuole, con Wilde, l'arte non deve mai cercare di farsi «popolare». E' il pubblico che deve tentare di farsi «artistico».

[237] L. Micciché, in «Critici e autori: complici e/o avversari», op. cit., p. 130-131.
[238] In chiusura del capitolo sulle responsabilità del critico.

Viene in mente a questo proposito un'osservazione di Corrado Alvaro nel suo «Ultimo diario»: «Nessun'arte e nessuna attività umana può tenere in piedi durevolmente e raggiungere l'uomo, quando presuppone un disprezzo dell'uomo. Se attori, scrittori, pittori, cineasti vi dicono che il pubblico è stupido e bisogna lavorare per questo pubblico stupido, tiratene la conclusione che l'arte è a un livello piú basso del cosiddetto pubblico stupido. E questo pubblico stupido deserta le arti e gli artisti, e si butta dietro le spalle e la pittura e il teatro e il cinema. Poi inselvatichisce e diventa tirannico stimandosi dappiù dei suoi artisti. Lo è infatti, e pretende d'essere servito e adulato». [239]

La disposizione-disponibilità del critico cinematografico nei confronti del suo pubblico va dunque necessariamente oltre la disposizione del *sommelier* che esalta le proprie qualità gustative anche perché – come osserva Frye [240] – il concetto di gusto è diffuso appunto perché conferisce grande prestigio al critico. L'uomo di gusto è *naturaliter* un gentiluomo; e il critico che desideri presentarsi come tale tiene in gran conto il proprio gusto. Lo confermerebbe la difesa d'ufficio che del gusto ha formulato Grazzini nella problematica introduzione al regesto delle sue recensioni degli anni 70 [241].
«Non disutile» certamente è il gusto in molte occasioni, ma sempre se usato con le avvertenze raccomandate da Frye. Il gusto induce a un giudizio specifico e in qualche modo, drastico; per cui la metafora del critico/giudice si pone in parallelo con la metafora del gusto; e il presupposto di questo tipo di critico è normalmente che la prova della propria abilità di critico è un giudizio di valore sul testo. [242]
Siamo molto incerti poi se confermare o meno estensibilità di credito fino al campo del sistema cinematografico alla ricerca di Katz e Lazarsfeld che è stata richiamata recentemente da Braga nel contesto del suo discorso teso a chiarire il rapporto tra comunicazioni di massa e comunicazioni interpresonali. La teoria che ne hanno ricavato i due sociologi americani prevede la definizione del «flusso in due momenti». Nel nostro caso la comunicazione filmica influirebbe persuasivamente sulla cultura e sulle decisioni dell'universo ricevente per lo piú quando viene convalidata dalla corporazione degli "influenti"; e questi "influenti" sarebbero diversi per ogni ambito di decisione. Per la scelta del film da vedere, sarebbero, naturalmente, i critici o i loro supplenti con "asterischi e stelle". [243]

239 Citato da «Cinema nuovo», n. 143, gennaio-febbraio 1960, p. 52.
240 N.Frye, «L'ostinata struttura», op. cit., p. 95.
241 G.Grazzini, «Gli anni Settanta in cento film», op. cit., p. 13.
242 N.Frye, «L'ostinata struttura», op. cit., p. 95.
243 G. Braga, *Trasformazioni e squilibri nel sistema delle comunicazioni*, op. cit., pp. 103-104.

E' appena un'indicazione, e viene da una società diversa da quella italiana. Da noi si tende, a torto o a ragione, a minimizzare il potere di persuasione in prima istanza dei critici sulle scelte di fruizione dei film. Mentre non si disconosce neanche da noi la facoltà condizionante delle comunicazioni già fruite (di un certo tipo o genere di film, eletto piú o meno consapevolmente come preferibile) nel senso ch'essa induce inevitabilmente tendenze di consumo affini a quelle finora fruite. E ciò spiegherebbe la fedeltà di pubblici diversi a questo o a quel filone cinematografico, a questo o a quell'autore, a questa o a quella misura di *entertainment* cinematografico. [244]

E allora, se non in atteggiamento tribunizio o comunque di *leadership,* come meglio e piú opportunamente può disporsi al suo pubblico il critico di film?
Non possiamo non ripetere il suggerimento di un comportamento *ministeriale* del critico che deve industriarsi a escogitare, di volta in volta, un *supplemento di perspicuità* per i pubblici diversi, affinché autonomamente giungano a «consumare» il testo filmico secondo le loro personali capacità e necessità.
E' vero che il testo filmico realizza una delle possibilità del nulla presentandosi alla storia come frutto di un reiterato compromesso nel quale giocano fattori diversi, il codice, l'invenzione estetica, la cultura, lo *Zeitgeist,* l'ideologia; ed è un frutto peraltro non solo contemplabile ma proprio materialmente consumabile. Ma insieme il film persiste oltre la consumazione, ad attestare una nostalgia di superamento e una dialettica "trascendente" le proprie contraddizioni che proprio al critico spetta di individuare in prima istanza, in ordine alla promozione della nuova sensibilità, presupposto del cambiamento.
Il critico, allora, non gestisce piú il ruolo di cavia di fruizione, di uomo di collegamento necessario tra arte e società, tra questo autore e questo pubblico.
Il critico è piuttosto l'*intellettuale che fornisce al pubblico materiale di ripensamento per la sua propria maturazione e per la costruzione della nuova sensibilità collettiva.* Il critico rinforza nel pubblico che gli è devoto e in quello avventizio le capacità di replica alla provocazione del testo mercificato e massificante.
«E questo rinforzo si realizza – come già abbiamo scritto [245] – in una mutualità di rapporti (e non importa tanto a questo punto che il critico esamini il testo di film o in mezzo al pubblico, nel flusso pieno della comunicazione partecipata o segregato da essa di faccia alla moviola, quasi a isolarlo e a dissezionarlo) in una mutalità di rapporti che prevede la connivenza col pubblico di fronte al testo iconico».

[244] G.Tinacci Mannelli, *Le comunicazioni di massa,* op. cit., p. 58 ss.
[245] «La critica cinematografica in Italia», op. cit., p. 35.

Di piú. L'esser di rinforzo e scorta al pubblico tanto piú è proficuo quanto piú il critico si sente un fruitore comparativo, che esalta l'interrelazione autore-critico-pubblico ed ha il suo cardine nella proposizione e nella ricezione del significato del testo che è appena un *appunto schizzato dall'autore* – a memoria sua e d'altrui – di quel ch'egli ha visto, ha creduto d'aver visto o avrebbe voluto vedere. Uno schizzo che è intelleggibile solo nel quadro delle convenzioni storiche che lo han dettato, e degli interlocutori ai quali era destinato come provocazione e come risposta.
Il critico è allora, per così dire, un grafomane o un grafologo, un "maniaco" decifratore di scritture difficili e brachilogiche, che propone una decodificazione e *induce il pubblico a verificarla e a partecipare a sua volta al gioco decifratorio per completare con la sua fantasia combinatoria i tratti sottointesi*, sottaciuti o insinuati della scrittura del testo.
E' nell'ambito di questa connivenza, di questa congiura, che si abbreviano le distanze tra vaglio critico e quel giudizio "criticamente" incontestabile che sono poi le vendite del prodotto. Il successo di un testo, di un film, sarà "volgare" quanto si vuole e ingovernabile, ma non già ininterpretabile sociologicamente, storicamente. E neanche dunque, in qualche modo, mediabile *nel* e *dal* colloquio – da ispessire – tra pubblico e critica.

22. Non per concludere

Appena per riepilogare. Le pagine che precedono non hanno la pretesa di definire nulla, ma semmai di recare un supplemento di ispezione e di identificazione alle plurime ramificazioni di una fenomenologia.
E ogni fenomenologia diffida, per sua essenza, almeno come atteggiamento di partenza, dalla determinazione/definizione di leggi astratte e fisse dei fenomeni che considera. Soprattutto quando questi fenomeni si presentano tanto flessibili e duttili da prestarsi docilmente a molti disparati approcci: la cui leggittimità è autenticata dalla intelligenza e dalla acribia del rilevatore.
Non è naturalmente da oggi che si parla in Italia di critica cinematografica. La questione è stata argomento di dibattiti, di incontri, e convegni, di volumi e di saggi di vario ingaggio, mole e attinenza, spesso tributari degli *exemplaria* della critica letteraria [246]. La quale

[246] Senza pretesa di ricordare tutto, possiamo menzionare il convegno sulla critica nell'ambito della Mostra internazionale del cinema libero di Porretta Terme, nel settembre 1963; il convegno sulla critica e il cinema d'autore organizzato dal Sindacato nazionale giornalisti cinematografici nel 1968, la Sesta settimana internazionale della critica cinema-

costituisce sovente il termine di riferimento "normale" anche in questa nostra discussione, vuoi per il grado della nostra formazione culturale, vuoi perché quella metodologia critica appare la piu' articolata e asservata tra altri possibili modelli, dopo secoli di diatribe, di esplorazioni, di alternative [247].

L'iscrizione e l'identificazione del fenomeno critica cinematografica, intesa soprattutto come «un discorso sul cinema, un supplemento – necessario o indebito, a seconda dei punti di vista con cui lo si guarda – che sopravviene ad un discorso altrui, lo registra, lo commenta, lo giudica, lo classifica» – almeno a seguire i diversi sensi sperimentati in queste pagine – può andare dunque oltre le «utili distinzioni» proposte recentemente da Francesco Casetti.

Almeno quattro "cose" diverse, dice Casetti, si possono denotare con "critica cinematografica". Anzitutto «con critica cinematografica si designa un dato testo, e cioè un singolo "pezzo" o un singolo "brano" con un proprio oggetto (questo o quel film, questo o quel cinema, questa o quella produzione, ecc.), con una propria fisonomia (la forma del saggio piuttosto che quella della recensione o del-

tografica organizzata dalla Fipresci a Milano nell'ottobre del 1969; il convegno sulla critica organizzato a Perugia nell'ottobre del 1971 dal Sindacato nazionale critici cinematografici, che nel novembre 1974 ripigliò l'iniziativa col convegno di Ferrara sul tema «Critici e autori: complici e/o avversari?».

Tra le pubblicazioni sul tema ricorderemo anzitutto il discorso apripista di G. Aristarco, «Problemi della critica cinematografica», Milano, 1954; e quindi accanto agli atti del convegno di Ferrara pubblicati da Marsilio, 1976 nella serie dei Quaderni del SNCI, l'altro quaderno del SNCCI «Responsabilità sociali e culturali della critica cinematografica», Marsilio, 1972, con scritti di Ferrero, Frosali, Laura, Moscati e Tinazzi. I contributi di N. Taddei, «Lettura strutturale del film», 1965, e «Giudizio critico del film», 1966, ambedue delle Edizioni i 7, Milano; per gli stessi tipi il libro di G. Bettetini, , «Il segno, dalla magia fino al cinema», 1966. Di Bettetini, sempre editi da Bompiani, ricorderemo anche «Cinema, lingua e scrittura», 1968, «L'indice di realismo», 1971 e «Produzione di senso e messa in scena», 1975.

Volumi di carattere piú generale sulla critica (soprattutto letteraria) non mancano. Ricordiamo il libro a cura di M. Corti e C. Segrè, «I metodi attuali della critica in Italia», Torino, 1970; G. Catalano, «Teoria della critica contemporanea», Napoli, 1974; e M. Miccinesi, «Critica sotto inchiesta», Ravenna, 1976.

Tra gli articoli di peso sono particolarmente menzionabili quello di F. Di Giammatteo, *Perché la critica no se tutto é in crisi*, in «Bianco e Nero», 1962, I, pp. 37-60; quello di S. Frosali, *Critica: metodo e sensibilità*, in «Bianco e nero», 1966, 4, pp. 1-18; quello di G.Gambetti, *Rapporto breve su critica e critici di casa nostra*, in «Bianco e nero», 1970, 9/10, pp. 93-100; quelli di F. Casetti, *Per una definizione della critica cinematografica*, in «Ikon», 1972, 92-94, pp. 97-117; e *Semiotica, critica, lettura* àin «Cinema e cinema», 1977, 10, pp. 55-62.

Dobbiamo inoltre menzionare almeno un paio di ragionati repertori bibliografici, entrambi iscritti nel piano delle "Guide Guaraldi": «Gli apparati delle comunicazioni di massa»a cura di Maura Mauro Wolf, 1977 e «Il cinema italiano degli anni sessanta», a cura di Adelio Ferrero, Giovanna Grignaffini e Leonardo Quaresima, 1977.

[247] Accanto ai citati volumi di Corti-Segrè e di Miccinesi, non si può far a meno di ricordare i quattro volumi della «Storia della critica moderna» di R. Wellek, Bologna, 1969, e dello stesso autore, «Concetti di critica», Bologna, 1972. Inoltre, I.A.Richards, «I fondamenti della critica letteraria», Torino, 1961; C.K.Ogden e I.A.Richards, «Il significato del significato», Milano, 1966; N.Frye, «Anatomia della critica», Torino, 1969; A.Prete, «Critica e autocritica», Milano, 1973 e M. Fubini, «Critica e poesia», Roma, 1973.

l'intervento spicciolo), con una propria esistenza materiale (testo scritto, o intervento orale, o "crito-film" – e cioè film che analizza un altro film), ecc.».
L'idea di critica cinematografica inoltre «rinvia all'esistenza di un insieme di testi di un certo tipo, o di una classe di discorsi simili tra di loro; si passa, allorché lo sguardo passa dal singolo, alla totalità».
Ulteriormente, la critica cinematografica «designa una norma, e cioè quel qualcosa che permette di unificare dei testi diversi sotto un'unica etichetta e che insieme li distingue da un qualcosa che è "diverso"; ciò che isola, ad esempio nell'unità di un fascicolo – per le riviste cinematografiche – o nello spazio limitato di una pagina – per i quotidiani –, il "pezzo" critico dal saggio teorico, o dall'informazione tecnica, o dalla notizia scandalistica, o dall'inserzione a pagamento; e insieme ciò fa sì che questo pezzo appartenga alla "critica".
Da ultimo per critica cinematografica si può intendere «una istanza e cioè qualcosa che "spinge" a produrre certi discorsi incanalandoli lungo certi itinerari e obbligandoli a rispettare certe regole. La realtà che si designa è un principio pur sempre astratto, ma in un certo senso, attivo: è, questa volta, una certa forma di produzione opposta ai propri prodotti, un dato presupposto confrontato con le proprie conseguenze, una consuetudine socialmente accettata e socialmente agente distinta dalle scelte individuali che le si pongono di faccia, ecc. Con ciò, sia chiaro, non vogliamo solo indicare certe zone in fondo consuete al linguaggio: questa quarta accezione di critica cinematografica non designa infatti dei luoghi ipotetici, ad esempio il luogo di un "dover essere" preventivo o di un "voler essere" programmatico; essa designa il modo in cui la critica cinematografica è quello che è, indica il meccanismo interno che i singoli testi mettono in moto o la regola che istituisce l'insieme nel suo complesso. Lo sguardo passa alla legge immanente che determina l'apparizione di un discorso e di un insieme di discorsi» [248].
E' evidente che a questi *distinguo* fenomenologici di Casetti altri ulteriormente possono aggiungersi; e altri li possono annullare. Quel tanto della Scolastica che ancora resta nella nostra cultura potrebbe – e non inutilmente – moltiplicare all'infinito queste operazioni del «riconoscer come altro", operazioni che in fondo costituiscono l'ontologia della critica, come appurammo discutendo le ascendenze etimologiche del termine.

Oltre queste distinzioni, resta ferma la critica come scrutinio di *Bestehende* e come funzione modulare relativa al campo espressivo in genere e ad alcune sue varianti che abbiamo separatamente di-

[248] F.Casetti, *Per una definizione della critica cinematografica*, op. cit., pp. 98-99.

scusso: il testo e le sue componenti e composizioni; il suo grado di ambiguità e la conseguente irriducibilità a codici espressivi omologhi, in partenza e all'arrivo; le qualità e le condizioni della comunicazione e degli "specifici filmici"; le particolarità dell'universo ricevente; le condizioni della fruzione da parte dei diversi pubblici; gli spessori culturali, le responsabilità etiche, oltre che estetiche del lettore comune e del lettore tipologicamente e sociologicamente assunto a un "ruolo" specifico; il critico appunto.
Nostro punto di partenza è stato l'identificazione del testo come valore di congruità oltre se stesso. L'aver stabilito la sua identità di tessuto, e di compromesso tra trama e ordito, di transazione tra *langue* e *parole*, di accomodamento tra codice e invenzione può ben ottenere confermazione dalle enunciazioni di Max Bense nella sua «Texttheorie»: «il testo è qualcosa che viene costruito con il linguaggio e anche dal linguaggio, ma che allo stesso tempo viene mutato e accresciuto, contemplato, infastidito o ridotto»; e di Wellek e Warren nella loro «Teoria della letteratura» dove si considera il testo «come un complesso sistema di segno o come una struttura di segni che servono a uno specifico fine estetico» [249].
E in maniera non disomologa Julia Kristeva, nel corso del suo discorso su Roussel, vede il testo come produttività del sistema espressivo di appartenenza, e come estraneità: «étrange, autre, different de la langue propre et du "principe naturel", illisible, incomparable, sans rapport au vraisemblable»; sente il testo come movimento di riorganizzazione, come «circulation fiévreuse qui produit en détruisant»; e pertanto «mortuaire au même titre que producteur»[250].
La febbrilità del testo, allo stesso tempo letale e auctiva, inopera dal momento in cui il testo (verbale, figurativo, iconico; filmico, alfine, nel nostro caso) recide il cordone ombelicale che lo lega al suo autore ed entra nel circuito del desiderio, disponendosi in qualche modo a rinnegare l'istintiva autofilia; consentendo cosí, a chi lo considera, di trascorrere dal campo interpretativo al campo della critica, in corrispondenza del traguardare dalla significanza alla significazione.
Il critico che si pre-ponga di fronte al testo per un diritto di prelazione che il ruolo gli affida, o, per meglio dire, il critico che si frapponga tra testo (una specularità tra le molte possibili dell'autore) e pubblici (o universo ricevente) assume la posizione di terzo intermedio o addirittura di terzo incomodo. Non con uzzoli intermissivi del circuito comunicativo, ma con intenzioni acutive, secondo la tri-

[249] Citato da Gruppo in «Retorica generale», Milano, 1976, p. 5. E R. Wellek, A.Warren, «Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario», Bologna, 1965, p. 188.
[250] J.Kristeva, *La productivité dite texte*, in «Communications», 1968, 11, p. 78.

plice modalità possibile della recensione, della pubblicistica, della storiografia.
Non dunque un atteggiamento estetico, sia pure nobilmente rettorico, ma una tensione etica deve produrre il senso della critica. Per riprendere ancora Adorno, è il caso ora di ripetere che «la capacità critica è l'impegno morale a saper accettare la differenziazione».
E questo gioco di *ricognizione e agnizione* delle differenze nel testo e tra i testi (verbali, figurativi, iconici, filmici nel nostro caso) è un gioco da concertarsi secondo le regole della cultura «comune» che collega e omologa autore e pubblici e che istituisce codici comunicativi ed espressivi per la trasmissione di messaggi, valori o verità che saranno auctivi per l'universo ricevente nella misura in cui saranno recepiti correttamente. Cioè neutralizzando il piú possibile le insidie della decodificazione aberrante che pur è la regola nella comunicazione di massa.
In questa linea e su questa frontiera la funzione, il ruolo del critico si articola secondo una disponibilità che abbiamo definito *ministeriale*, in ordine alla identificazione e all'ampliamento dei sensi e degli echi del testo.
In questo lavoro, in questa pratica, in questa "istituzione", ciascun critico chiama in causa, accanto alla propria sensibilità e a quello che la Corti chiama l' "opzione", il patrimonio della propria cultura. Messa per cosí dire in tensione dalle provocazioni del testo (soprattutto dalla loro misura d'ambiguità, quale indice di poeticità, di autentico valore espressivo e comunicativo) la cultura s'assume così l'incarico di ri-esprimere il testo, di re-in-augurarlo, di approntarlo per l'assimilazione, di farlo meglio disposto per le mille e mille prese di cui sarà oggetto nel momento estremo della comunicazione, quando sarà entrato nell'ambito dell'universo ricevente.

Finora, nel quadro di questa prospettiva, nel disegno della pratica comunicativa/espressiva cinematografica abbiam solo parlato di soggetti: il soggetto-autore, il soggetto-testo, il soggetto-critico, il soggetto-pubblico.
Pur essendo destinatari di un prodotto, critico e pubblici, infatti, non sono «oggetti» non sono cioè termini assolutamente passivi e inerti nel circuito comunicativo. Attivano infatti loro difese selettive (di esposizione, percezione e memorizzazione) e stanno rinforzando capacità di replica (certa critica militante, certa critica *prassistica*). Insomma il graduale passaggio dalla ricezione passiva alla committenza dialettica è in atto e non pare reversibile.
La proposizione del ternario della soggettività (autore/testo; pubblico/i; critico/i come terzo intermedio) basta da solo a interdire all'operazione critica fondamento epistemologico.

Barthes per esempio parla dell'inevitabilità per il critico di usare ina scrittura piena, cioè «assertoria», «dichiarativa», «soggettiva» nel senso di sottomessa alla discussione [251]. E Frye sostiene che la critica è una fenice preoccupata di costruire il rogo del suo funerale, «senza alcuna garanzia che una fenice piú grande e migliore si manifesterà come risultato» [252].

La critica insomma (*cribbio!*) *non può non essere*, severamente, *discernimento, valutazione, giudizio.* Facendo nostre le parole [253] ribadiamo che «non appare inutile oggi ripetere una frase banale, dato che la prassi attuale la contraddice bene spesso: la critica deve giudicare. Benjamin ha detto che il critico deve prender partito nella contesa tra le varie scuole, e non usurpare il punto di vista dell'oggettività al di sopra delle controversie concrete: come dice Hegel, non si deve pretendere di essere al di sopra della cosa solo perché in realtà non si è dentro di essa. La verità che aiuta la critica, quella verità che si dispiega nel tempo e di cui ho detto dianzi, viene aiutata solo se si prende partito nel tempo. Un giudizio sbagliato che però penetri veramente nell'opera, sia attinente ad essa, contribuisce infinitamente di piú a stabilirne la verità che non la cautela che evita il problema con una serie di perplessità e di riguardi dietro i quali vi è di solito solo calcolo e viltà. Possiamo forse esprimere la cosa in questa maniera: mentre è certo che il compito del critico è di dileguare nella cosa in quanto persona, egli ha però bisogno, per effettuare tale dileguarsi, di tutta la sua energia personale e soggettiva. Anche la verità estetica non è una determinazione residua che resta dopo che si sono eliminate le qualità individuali».

La critica dunque non la può pretendere a scienza rigorosa, come tendenzialmente si disporrebbe, magari per rispondere all'urgenza e alle insolenze di certe espressioni artistiche che assumono l'inconscio come feticcio. La pretesa della critica, di qualsiasi critica, letteraria o figurativa o cinematografica, di darsi fondazioni epistemologiche certe si risolverebbe (possiamo largamente condividere la proposizione di Branca, eccezion fatta per la non approvabilità della critica di *équipe*) [254] «nella mancanza di rispetto per ciò che è oggetto della critica o nel riconoscerlo con arroganza: nell'insinuare cioè che il critico possiede quello che l'artista non conosce (e si pensa a un memorario articolo di Montale sulla *Critica senza giudizio*). Ma la critica per la natura stessa dell'oggetto indagato e del soggetto indagante non è e non può essere una scienza; o semmai

[251] R.Barthes, «Critica e verità», op. cit., p. 63.
[252] N.Frye, «L'ostinata struttura», op. cit., p. 100.
[253] T.W.Adorno, *Riflessioni sulla critica musicale,* in «La critica forma caratteristica della civiltà moderna»; Firenze, 1970, p.32.
[254] V.Branca, Premessa, in «La critica forma caratteristica della civiltà moderna», op. cit., p.X

è una scienza in modo particolarissimo e tutto suo, che non è quello delle altre scienze. Parte e deve partire (lo afferma qui una delle più intelligenti introduttrici dei nuovi strumenti critici, Maria Corti) da un atto irrazionale di scelta, dall'intuito critico: da un gesto primordiale che può essere compiuto solo da una persona, mai – come oggi è di moda dire – da una *équipe*.
«Proprio il valore "personale", vigorosamente rivendicato da varie parti alla critica, ne rileva anche nel mondo d'oggi, sempre piú minacciato da anatemi ideologici e da cacce alle streghe, il significato morale: cioè quello di una attitudine continua alla meditazione e alla verifica, di una scuola permanente di libertà.»
Non potendo ottenere legittimazione di scienza, la critica piuttosto è *mestiere, pratica di cui impratichirsi*: e «il mestiere non si impara fuori del mestiere, ma fuori del mestiere si acquista la facoltà di impararlo una volta che si sia intrapreso» [255].
Ed è chiaro che il *fuori del* mestiere della critica è, prima ancora del "praticantato", la cultura.
Tesoro e nutrimento, passione e distacco, coscienza e organizzazione, la cultura entra in crisi ogni volta che si dispone a fagocitare, ad assimilare, a inverare un *quid aliud* da sé. Ed è ben altro che semplice nominalismo notare che *crisi* è il correlativo istituzionale di *krinein* (sceverare, valutare, giudicare).
Crisi è propriamente la fase terminale di un processo che non è eccezionale, che non è improvviso. Che è invece normale, organico, dinamico, fisiologico. Crisi è il momento *decisivo* che si risolve in un *aut-aut*: o positivamente o negativamente, o assimilazione o rifiuto. In questo senso si può dire che la cultura è permanentemente in stato di crisi. E *tutta la cultura è totalizzabile in critica*, dal momento che per sopravvivere e nutrirsi deve continuamente accrescersi, appunto vagliando, "criticando", assimilando o rifiutando: ciò che gli serve, ciò che gli è utile, ciò che veramente vale, ciò che si impone per la sua bella congruità...

Ecco allora qual è il senso vero della nostra iniziale proposta di considerare *la critica come il nome della cultura nel suo momento di espressività massima* (e quindi di massima auctività, o di massimo inveramento, per usare ancora un termine vichiano).
E per converso *la cultura è il nome della critica che ha già inoperato*, che ha già scelto, che ha già deciso i materiali per una assiologia o per una piú semplice tassonomia o, comunque, per un qualche "ordine", da tessere, da costruire. Tornano ancora in mente le parole di Gramsci: «La cultura è organizzazione, disciplina del proprio io

[255] J.Calvet, «Per una critica cattolica», Alba, 1965, p. 35.

interiore; è presa di possesso della propria personalità e conquista di coscienza superiore, per la quale si riesce a comprendere il proprio valore storico, la propria funzione nella vita, i propri diritti, i propri doveri» [256].

Se non può essere scienza, se è a malapena mestiere – ma nel caso della critica cinematografica, l'abbiamo visto, è quasi mai l'unico mestiere, ma semmai un additivo ad altri mestieri che garantiscono uno *status* meno precario – viene buona la proposta di considerare la critica una *disciplina*.

In senso forte, etimologicamente: disciplina dal latino *discere*, apprendere, imparare, impratichirsi, «significa l'atto e il contenuto dell'assumere, faticosamente, un certo comportamento ordinato *da* ed *entro* norme insegnabili» [257].

Un comportamento coniuga temperamento e formazione, attitudini e pratiche, talento ed esercitazioni. Piú che una discrezione espressiva è una disposizione generale dell'essere. Ecco perché appare inadeguata la proposta di Casetti di assimilare la critica all'ambito retorico [258] al quale semmai è omologabile la poièsi del testo, come appunto hanno riproposto i giovani del gruppo μ di Liegi: equipaggiamento generativo, normativa della relatività [259].

Ecco allora che non solo in una prospettiva di sociologia dell'arte è da considerarsi ingenua la pretesa di proporre *un* metodo critico come risolutivo e totalizzante.

Questa pretesa egemonica non sarebbe diversa da quella di coloro che propongono la propria cultura come esclusiva e totalizzante. In quanto momento accrescitivo della cultura, la critica *si esprime pluralisticamente e ricorrendo abitualmente a intermittenze confrontative.*

Ed è appunto attraverso un "conflitto di interpretazioni" che riesce la possibilità di pervenire alla "verità conoscitiva" di fronte ad un testo qualechessia – filmico, nel nostro caso – una "verità" che nessun metodo o approccio ha la capacità di far emergere definitivamente o comunque «in maniera tale che un diverso metodo non possa scoprire e far emergere elementi nuovi, estranei alla capacità gnoseologica di un metodo differente» [260].

L'enfatizzazione della valenza essenzialmente culturale della critica ci pare consenta di attribuire l'esatta misura storica e sociale al testo espressivo (al film, nel nostro caso); agganciando costantemente

[256] Cfr. la nota 121.
[257] B.De Marchi, *Sport, funzione della società, liturgia del corpo o fattore di umanizzazione*, in «Vita e pensiero», 1974, 4/6, p. 15.
[258] F.Casetti, *Per una definizione della critica cinematografica*, op. cit., pp. 109-113.
[259] «Retorica generale», op. cit., passim.
[260] A.De Paz, «Sociologia delle arti», op. cit., p. 80.

l'opera filmica alle molteplici attinenze e allusioni – per usare una terminologia marxista – strutturali e sovrastrutturali dei diversi tempi storici.
Ecco allora che anche la critica assume in questo modo il rilievo che gli è proprio.
Come l'*arte è il luogo delle partecipazioni immaginative,* come la *cultura è il luogo delle partecipazioni riflessive,* così la *critica è il luogo delle partecipazioni assiologiche* secondo modalità mediative. E' ben vero cioè che è tramontato il mito classico di una Lettura Assoluta per un Lettore Universale (di fatto, un lettore privilegiato in termini di classe); ma ora è da parare l'estremo opposto, quello d'una pretesa insufficienza interpretativa del nuovo universo ricevente di massa. Ha ragione Eco ad avvisare che mentre un testo autenticamente espressivo è talmente congruo da sembrare autonomamente in grado d'offrire le chiavi per la propria lettura, d'altro canto è giusto ribadire che «una «comunità posta a contatto in modo tanto violento, ma tanto ricco, con opere inusuali potrebbe impadronirsi a poco a poco, pur in maniera approssimativa e disordinata, di codici dalla conoscienza dei quali fino a quel momento era rimasta esclusa» [261].
Ed è appunto a questo livello chè si colloca la funzione *ministeriale* della critica. La quale non può non essere *assolutamente partigiana*, nel senso che essa non può non perseguire l'identificazione, *a pro' di tutti*, del significato che questo o quel testo ha *per noi oggi* [262].
E il significato di un testo (filmico nel nostro caso: pensiamo ai film di Bergman o di Rohmer o di Tarkovskij o magari di Scola) riposa su una molteplicità di sensi – ovvero per assumere una immagine di Barthes, *vive* della sua esplosione di senso – che tocca proprio alla critica individuare, facendo emergere i criteri di tale molteplice diversità; non solo, ma riconoscendo anche – in una prospettiva di sociologia dell'arte – il senso sociale che lo costituisce come prodotto culturale socialmente e storicamente determinato.
Oltre le rilevazioni di superficie, attinenti per esempio ad una ipotizzata pratica rettorica della critica, un ispessimento della sua dimensione sociologica (cui non si può non aderire se si vuole restare osservanti della valenza sociostorica di qualsiasi testo espressivo, e del testo filmico in particolare) porta necessariamente a far proprie le note conclusioni di Macherey [263].
Comprendere un testo significa allora smentire la sua esistenza in sé, significa mostrare che esso *porta il marchio d'una assenza voluta*, decretata, deliberata. In questa prospettiva, «questa assenza de-

[261] U.Eco, «Il problema della ricezione», op. cit., p. 26.
[262] E.D.Hirsch, «Teoria dell'interpretazione e critica letteraria», op. cit., p. 217.
[263] P. Macherey, «Per una teoria della produzione letteraria», Bari, 1969, passim.

terminata può essere identificata con l'inconscio sociale dell'opera stessa (ed il discorso vale, anche se in minor misura, in tale direzione, per l'inconscio individuale dell'opera) in quanto l'opera si fonda, in modo non affatto secondario, sulla strutturazione di una o piú visioni del mondo che spetta all'interpretazione sociologico-critica far emergere alla superficie, allo stesso modo in cui la psicanalisi porta alla coscienza i contenuti rimossi» [264].
La confermazione di questa *dimensione maieutica* della critica porta necessariamente ad enfatizzare la sua *irrepetibilità* e la sua *irriducibilità* a schemi, a modelli, a pratiche rigidamente indotte da strumenti ermeneutici propri di altre discipline.
E' vero che anche la critica cinematografica tende a farsi piú tecnica, a riporto dell provocazioni che vengono da scienze a pretesa piú o meno totalizzante, come lo strutturalismo e la semiotica. E' vero che anche tra i critici di cinema cresce la diffidenza per il "gusto" e aumenta il rispetto per la "funzionalità". E' vero che anche in campo cinematografico si assiste ad una perdita di tono delle indagini contenutistiche a pro' di quelle ordinate alla scrittura e allo stile. E' vero che trovano sempre piú spazio anche nell'analisi filmica gli approcci psico-analitici e antropologici (magari mediati da Levi-Strauss). E' vero però anche che le stesse espressioni creative sempre piú spesso (basta pensare a Godard o a Straub, tanto per fare dei nomi) assumono già in sé una dimensione critica, tanto che si può convenire con Branca quando avvisa che il nostro tempo sembra caratterizzato «in tutti i campi – per la prima volta nella storia – dalla sincronia della produzione con la verifica della produzione» [265]. A tal punto da che gli vien di proporre la critica come *forma caratteristica della civiltà moderna*.
Ecco allora perché il motto di Albert Thibaudet non va affatto stretto a questo nostro primo e ancora mal accomodato discorso sulla critica cinematografica: *niente critica senza una critica della critica*.
Il che non vuol dire soltanto guerra a quelle normative critiche che si qualificano proprio limitando la libertà di critica «o quanto meno raccomandando un programma concepito per una particolare situazione culturale» [266] (pensiamo alla critica che si rifà ai precetti del realismo socialista, per esempio).
Niente critica senza una critica della critica vuol dire soprattutto insinuare nei critici una disposizione incessante all'autoanalisi, alla "verifica dei loro poteri", all'interrogazione sulla legittimità di un ossequio al potere, o della pretesa di un proprio potere.

[264] A.De Paz, «Sociologia delle arti», op. cit., p. 83.
[265] V.Branca, *Premessa*, in «La critica forma caratteristica della civiltà moderna», op. cit., p. IX.
[266] E.D. Hirsch, «Teoria dell'interpretazione e critica letteraria», op. cit., p. 106.

Niente critica senza critica della critica significa anche per il critico cinematografico convincersi della possibilità (della necessità?) di strumentarla risolutamente come alternativa, come opposizione al sistema ideologico stanziale, al *continuum di repressione* dei francofortesi.
Niente critica senza critica della critica significa aprire una sovversione istituzionale contro le "legalità" di un sistema produttivo che detta i gusti al consumo e il consumo dei gusti. Significa erodere ogni dossologia canonizzata per far luogo ad altre assiologie. Significa seminare i germi d'una sensibilità nuova. Significa fondare – anche solo stando fermi al "piccolo campo" del cinema – la nostra ragione d'esser nel cambiamento. Significa far nostro ogni gemito espressivo non per farci giustizia di "avversari" ancora possibili, ma per capire di piú. Che è poi l'incarico che tocca all'uomo di cultura.

LAUREL & HARDY – II: IL SONORO E L'ARTE DELLA PANTOMIMA

Ernesto G. Laura

Dei comici già affermati durante il muto, Stan Laurel e Oliver Hardy furono in pratica i soli la cui popolarità non ebbe a risentire della trasformazione del cinema dovuta all'introduzione del parlato. Anzi, la stagione del primo decennio sonoro fu per la loro carriera la piú fortunata.
Essi compresero come pochi altri che – al di là di ogni mutamento delle tecniche – avrebbero dovuto rimanere fedeli al proprio stile; e questo era tipicamente mimico, dunque visuale. Continuarono perciò ad affidare l'effetto comico al gesto anziché alla battuta. Ciò non significa che temessero come Chaplin di «compromettere» i rispettivi personaggi facendoli parlare. Al contrario, i loro dialoghi furono da allora in poi frequenti, secondo la normalità di qualunque altro film dell'epoca. E tuttavia i loro dialoghi vennero riservati a svolgere un ruolo di raccordo narrativo o esplicativo, mentre la capacità di far ridere restò affidata allo sguardo, al passo, all'espressione timorosa e triste di Stan ed a quella tronfia e grandiosa di Ollie.
Il perfetto equilibrio – nella diversità di funzioni – fra mimica e parola fu in seguito discretamente arricchito da interventi coreografici, musicali e canori. In *Below Zero* (1930), una «two-reels» di James Parrott, i due vestivano i panni di poveri suonatori ambulanti sotto la neve ed Hardy cantava «In the Good Old Summertime». In

Pardon Us (Muraglie, 1931), ancora di Parrott, era di nuovo Hardy a cantare uno «spiritual» in mezzo ad un campo di cotone, truccato da negro (allora furoreggiava, come si sa, il «blackface» di Al Jolson). In *The Music Box* (1932), una «three-reels» di Parrott interamente basata sugli sforzi della coppia per trasportare un pianoforte su per le scale, accennavano verso la fine ad una danza. *Beau Hunks* (1931), una «four-reels» di James W. Horne, si apriva con Ollie che sedeva al piano, suonando e cantando un motivo sentimentale. Sia in *Way Out West* (I fanciulli del West o Allegri vagabondi, 1937) di Horne che in *The Flying Deuces* (I diavoli volanti, 1939) di A. Edward Sutherland i due celebravano il felice arrivo in una città esotica –Brushwood Gulch, nel «selvaggio West», nel primo film, il villaggio africano della Legione Straniera, nel secondo – eseguendo gradevolissimi numeri di danza[1]. In ogni film, poi, almeno finché furono sotto contratto di Roach, il loro primo ingresso in scena era accompagnato dalle note di «The Cuckoo Song». Era stata, questa, la sigla musicale di un programma radiofonico mattutino d'una stazione locale della Costa del Pacifico di cui avevano fatto acquistare i diritti. In *Bonnie Scotland* (Allegri eroi, 1937) di Horne la cosa accadeva in modo originale. Il fabbro di un paesino della Scozia si metteva a battere il ferro sull'incudine al ritmo della canzoncina quando essi entravano nella sua bottega, comportandosi come se avesse avuto per le mani uno xilofono. Benché dunque sapessero approfittare delle occasioni concesse dal sonoro, Laurel e Hardy avevano capito che per superare la crisi del muto bisognava in un certo senso ignorarla, e proseguire nella strada della pantomima. Se ne ebbe una prova allorché la Metro-Goldwyn-Mayer, distributrice in esclusiva mondiale dei loro film, li scritturò per uno sfarzoso lungometraggio intitolato *Hollywood Review of 1929*. Ora che le due grandi rivoluzioni tecniche del cinema, il sonoro e il colore, erano assestate, consentendo di passare dalla fase sperimentale al loro sfruttamento industriale, le maggiori case americane si preoccupavano di allestire – in reciproca serrata concorrenza – dei film-rivista «kolossals» dove tutto lo schieramento dei divi della propria "scuderia" fosse valorizzato in una serie di numeri staccati, svarianti dai quadri coreografici ai numeri musicali agli «sketches» comici, non dimenticando, per alcuni attori drammatici di grido, di includere brani classici del teatro di prosa (in *Hollywood Review of 1929* Norma Shearer e Leslie Howard interpretavano la scena del balcone dello shakespeariano «Romeo and Juliet» anticipando la sequenza centrale del loro film di qualche anno dopo). O parlando o cantando o danzando, ogni

[1] Si tratta di «At the Ball, That's All» in *Way Out West*, cantata da The Avalon Boys Quartet, e di «Shine On, Harvest Moon» in *The Flying Deuces*.

divo aveva in tal modo la possibilità di dimostrare d'essere piú che adatto per il cinema «trasformato» degli anni '30. Ma Stan Laurel e Oliver Hardy polemicamente scelsero per il proprio «sketch» (in bianco e nero, dato che solo i quadri coreografici vennero girati a colori) un tema che, pur non scartando le parole, si risolveva essenzialmente in uno splendido gioco pantomimico: con la partecipazione dell'elegante Jack Benny che fungeva da presentatore, Hardy si esibiva come uno sfortunato illusionista al quale l'assistente Laurel guastava ogni trucco con la propria balordaggine.

L'anno seguente essi furono inseriti di rinforzo in un lungometraggio musicale a colori, *The Rogue Song,* basato sull'operetta di Franz Lehar «Zigeuner Liebe» («Amore tzigano», 1910). L'origine di questa loro prestazione può servire a lumeggiare il grado di popolarità raggiunto. Il film, diretto da Lionel Barrymore, era stato concepito in funzione di Lawrence Tibbett, un baritono del Metro-

Loro e le donne:

La timidezza di Stan (con Lilian Rich in *On the Front Page*, 1926)

politan di cui Hollywood intendeva fare un divo. Alle anteprime di assaggio, tuttavia, ci si accorse che, un po' per la mediocrità di Tibbett attore, un po' per la convenzionale regìa di Barrymore, il film non reggeva e minacciava di risolversi in un insuccesso. Si scrissero allora in fretta e furia delle scene aggiuntive che dessero alla sospirosa e romantica vicenda un accattivante risvolto comico e dove campeggiasserto appunto Laurel e Hardy, chiamati a salvare il salvabile. Per una unica sequenza fu richiamato a Hollywood da New York anche Tibbett per farlo apparire almeno in una situazione insieme al «team» [2].

Al primo lungometraggio esclusivamente creato per loro, essi giunsero per caso. Hal Roach, avvalendosi di alcune clausole contrattuali stipulate con la Metro, aveva chiesto alla Casa di utilizzare per una «two-reels» le imponenti scenografie allestite per *The Big House* (Carcere) di George Roy Hill. La Metro chiese come contraccambio di poter avere Laurel e Hardy come protagonisti di un suo lungometraggio. Roach rispose negativamente, temendo di vedersi sfuggire gli attori piú importanti che aveva in esclusiva, e rifece a sue spese le costruzioni scenografiche di cui aveva bisogno. A questo punto, però, le spese si rivelarono eccessive per un filmetto destinato a fungere da complemento di programma ed egli si vide quasi costretto ad aggiungere altri quattro rulli per ottenere la misura d'un film normale: *Pardon Us.*

Diretto da Parrot, sceneggiato da H. M. Walker, esso fu il veicolo per introdurre il «team» nel circuito dei grandi cinematografi non piú come elemento accessorio bensí come motivo centrale di richiamo per il pubblico. Malgrado gli inevitabili squilibri dovuti ad una sceneggiatura ampliata e rimaneggiata, *Pardon Us* costituí un'ottima parodia del filone carcerario hollywoodiano (la parte migliore è infatti la prima, dove viene descritta l'esistenza quotidiana di Stan e Ollie in prigione) ricca di episodi e di «gags» divertenti: si veda quella della scuola per detenuti con James Finlayson docente.

La pantomima di Laurel e Hardy aveva modo di incontrarsi con i giochi verbali di Finlayson, i momenti di comicità assoluta con intermezzi musicali e sequenze d'azione. Roach e Parrot, comunque, non seppero andare oltre la parodia, pur avendo sottomano un tema che si sarebbe prestato ad una piú incisiva satira civile [3].

[2] Il film sembra sia andato del tutto perduto, salvo le foto di scena che sono state pubblicate in piú luoghi. Si trattava oltrettutto di uno dei primi, imperfetti tentativi di Technicolor bicolore. Le piú ampie notizie sul film, compresa una citazione di un critico dell'epoca, Mordaunt Hall del «New York Times», sono in: «The Laurel & Hardy Book», edited by Leonard Maltin, New York, Curtis Books, 1973.

[3] *Pardon Us* aggiunse presso il pubblico italiano un ulteriore elemento di popolarità per la coppia: una parlata buffissima che cavava effetti comici dallo storpiare l'italiano (i famosi

. . e il gallismo di Oliver (con Anita Garvin in *Sailors, Beware!*, 1927)

Nel 1931 Laurel e Hardy avevano con sicurezza vinto la battaglia del sonoro, ma rimaneva in piedi l'altra e piú seria crisi, quella della comica finale, ormai pressocché sostituita nel favore del pubblico dai «cartoons» disneyani. Dopo il buon esito di *Pardon Us* sarebbe perciò stato naturale un deciso passaggio ai film, lasciando da parte le «two-reels»; cosa che del resto i colleghi già affermati avevano fatto sin dagli ultimi anni del muto. Laurel e Hardy, invece, proseguirono fino a tutto il '35 ad alternare molte comiche brevi con rari lungometraggi e soltanto in quell'anno, quando ormai altri, fra cui i Marx Brothers e Eddie Cantor, avevano trovato nel cinema «maggiore» un efficace trampolino di lancio, si decisero anch'essi a rinunciare ai filmetti di venti minuti.
A spiegare questa situazione abbastanza anomala al cospetto di una diffusa popolarità possono concorrere vari fattori. Anzitutto, Stan Laurel, abituato a lavorare creativamente sul particolare e a far lievitare l'effetto comico attraverso il minuzioso cesello di un

«stupido» di Ollio e «bèndito» di Stanlio) pronunciato oltrettutto con inequivocabile accento nordamericano. Ciò corrispondeva esattamente all'effetto che sugli spettatori d'origine ave-

solo motivo base, preferiva la dimensione temporale breve in cui elementi narrativi semplici fossero in grado di far da supporto ad una serie di «gags» sviluppate l'una sull'altra. In sostanza, la «two reels» gli sembrava una naturale prosecuzione dello «sketch» teatrale da cui come artista era nato, mentre la maggior complessità del film lo preoccupava per l'insito pericolo di dispersione e di allentamento del ritmo.
In secondo luogo, il loro «producer» Hal Roach si era per lo piú mosso nell'ambito dei complementi di programma e probabilmente si sentiva insicuro nell'affrontare impegni produttivi piú consistenti, malgrado avesse assicurata una distribuzione mondiale di prestigio come la M.G.M. (che al contrario sarebbe stata favorevole al lungometraggio). Alla base tuttavia c'era forse qualcosa di piú e di non detto. Stan Laurel e Oliver Hardy vennero considerati per molto tempo negli Stati Uniti – a differenza che nel resto del mondo – dei comici minori. Se ne constatava il successo, ma la stessa critica non era disposta ad accordare loro il tributo di lodi di cui avevano goduto sin dagli inizi altri e spesso mediocri attori. Il complemento di programma, vale a dire una posizione subalterna, appariva perciò il luogo giusto, anche se in Europa come in Asia [4] la loro popolarità era immensa e tale da generare uno stuolo di imitatori, come era accaduto prima solo a Charlie Chaplin.
Un primo passo deciso di Hollywood per riconoscere l'importanza dei due comici fu nel 1932 l'assegnazione dell'«Oscar» («Academy Award») a *The Music Box* per il miglior cortometraggio.
Una visita a varie capitali europee loro organizzata dalla Metro in quell'anno si risolse in un eccezionale trionfo divistico; in Francia il

va l'inglese dei due, dato che Laurel si esprimeva con il correttissimo accento del buon attore londinese e Hardy con le coloriture gergali e di pronuncia tipiche della Georgia. Non si trattò però di una invenzione di doppiaggio. All'epoca di *Pardon Us,* infatti, il doppiaggio non era stato ancora inventato e per giungere agli spettatori stranieri si doveva ricorrere ad un espediente molto costoso e faticoso. Ogni scena veniva rigirata piú volte, ogni volta in una lingua diversa. Nel caso, Laurel e Hardy conoscevano solo la propria lingua e per esprimersi in italiano dovettero imparare a memoria le parole cercando di ripeterne il suono esatto con l'inevitabile margine di errore. Per le parti di contorno, invece, si ricorreva spesso ad attori diversi: ad es. nell'edizione italiana Guido Trento sostituí Wilfrid Lucas nel personaggio del direttore del penitenziario. Nella comica *Chickens Come Home* (1931) Mae Busch fu rimpiazzata per l'edizione in lingua spagnola da una famosa "diva" del cinema muto italiano, Rina de Liguoro. Secondo quanto quest'ultima ha narrato all'A., Laurel e Hardy leggevano le battute spagnole su grandi lavagne poste sopra la macchina da presa. Il successo imprevisto dell'italiano storpiato dei due comici indusse la M.G.M. a ripeterne la formula anche quando si poté ricorrere a doppiatori regolari. Costoro furono fino allo scoppio della guerra Carlo Cassola (Stan Laurel), da non confondere con lo scrittore omonimo, e Paolo Canali (Oliver Hardy), a cui seguirono dopo il conflitto Mauro Zambuto (S.) e Alberto Sordi (O.), Elio Pandolfi (S.) e Giuseppe Locchi (O.), Renato Turi (S.) e Sergio Tedesco (O.). Cfr. MARIO QUARGNOLO: *Pionieri ed esperienze del doppiaggio italiano* in «Bianco e Nero», Roma, anno XXVIII, n. 5, maggio 1967.
[4] In Cina vennero realizzati dei film di pedissequa imitazione di Laurel e Hardy, rifatti non solo nelle trovate ma anche nella truccatura, come era già accaduto per Charlie Chaplin, approfittando della assenza di tutela dei diritti allora in quel Paese.

Stan si lascia cavalcare (con Vivien Oakland in *Scram!*, 1932) ...

Presidente della Repubblica mise loro a disposizione la propria vettura; a Londra, assistettero ad una prima di prosa al Drury Lane nel palco reale [5].

Era stata la critica d'avanguardia, la critica giovane a iniziare anche in patria l'opera di valorizzazione nei loro confronti. Uno dei primi e dei piú autorevoli critici a pronunciarsi fu sulle colonne di «Judge» il futuro documentarista Pare Lorentz. «The two-reels comedies of Laurel and Hardy», scriveva nel 1930, «are the best directed and funniest movies being made today» [6].
In effetti, le comiche realizzate fra il '29 ed il '35 sono assai ben costruite e specie nelle ultime si avverte l'influenza del lungometraggio: film brevi quanto a durata, esse appaiono curate nella sceneggiatura e sono dotate di un «cast» discreto e del necessario impianto scenografico. *Chickens Come Home* e *Come Clean,* ambedue dirette nel '31 da Horne, possono venir citate come esempi di tre o due rulli che per complessità di racconto e numero di personaggi assomigliano ad un lungometraggio. Rifacendosi alla commedia borghese di costume fondata sugli equivoci, nella prima Oliver Hardy è un ricco uomo d'affari, da poco sposato, che riceve la visita dell'ex-amante in vena di ricatti; nella seconda, Laurel e Hardy, usciti di casa per comprare un gelato, salvano una donna dal suicidio e se la vedono capitare in casa anch'ella in vena di ricatti (l'attrice è la stessa, Mae Busch). *Chickens Come Home* – avverrà di frequente nel periodo sonoro – costituiva il rifacimento di una comica muta del 1927, *Love'Em and Weep* di Fred L. Guiol, in cui sia Laurel che la Busch avevano sostenuto la stessa parte, mentre al posto di Hardy (dotato allora di un piccolo ruolo verso la fine) era stato protagonista in precedenza James Finlayson.
Altrove la molla basilare dell'interesse era costituita dalla parodia, ma è giusto rilevare che Laurel e Hardy, a differenza di un Will Rogers, non si limitarono mai a "rifare il verso" sicché il modello da prendere in giro serví sempre e solo da pretesto. *Beau Hunks* (1931) di Horne si fondava sul filone "Legione Straniera" ed in particolare sui film-prototipi *Morocco* (Marocco, 1930) di Josef von Sternberg, con Gary Cooper e Marlene Dietrich, e *Friends and Lo-*

[5] Dopo l' "Oscar" non mancarono prove anche in America di un prestigio ormai consolidato. Nel disegno animato *Micke's Polo team* (Topolino giocatore di polo, 1934) Walt Disney inseriva i personaggi di Laurel e Hardy spiritosamente caricaturati. A *Babes in Toyland* si accompagnò una operazione industriale collaterale come, per i ragazzi, farà piú tardi massicciamente Disney: scatole di giochi, statuette, ecc. sfruttavano il lancio del film. Attualmente negli Stati Uniti è Larry Harmon a firmare ormai da anni una fortunata serie di albi a fumetti sui due comici scomparsi in parallelo a una serie di disegni animati per la televisione, dove egli fornisce anche la voce a Stan Laurel.
[6] Cit. in J. McCABE, cit.

. ed Oliver si diverte

vers (La sfinge dell'amore, 1931) di Victor Schertzinger, con Laurence Olivier e Erich von Stroheim. *The Laurel & Hardy Murder Case* (1930) di Parrott berteggiava sin dal titolo i gialli di Philo Vance, di cui era autore S.S. Van Dine: una famiglia aristocratica, antica magione sinistra, maggiordomo fortemente sospetto. *The Live Ghost* (Il vascello stregato, 1934) di Charles Rogers era la caricatura, con riusciti tocchi di umorismo nero, dei film marinareschi con ciurme raccolte a forza nei porti e capitani con ceffo da galera. (Quasi un balletto l'inizio, con i due assoldati dal comandante per "reclutare" marinai con un colpo in testa).
Below Zero è forse il risultato piú alto fra le comiche del periodo sonoro. Essi sono dei musicisti ambulanti incapaci di ottenere offerte dai passanti in una fredda giornata di neve. Da un'apertura patetica ci si può attendere un rifacimento delle tipiche atmosfere chapliniane dell'epoca con il vagabondo povero e sfortunato. In realta, è l'unica comica per la quale si possa stabilire un qualche legame fra il mondo di Laurel e Hardy e quello dell'omino con baffi e bombetta, senonché il medesimo "genere" è affrontato da Laurel e Hardy con una cattiveria che rovescia il possibile patetismo in uno sberleffo abbastanza cinico. I due suonatori non esitano a rubare un portafoglio e a servirsene per un lauto pranzo salvo ad accorgersi che il portafoglio è del poliziotto che hanno invitato a mangiare con loro (le conseguenze sono immaginabili).

Il surrealismo, appena accennato nelle "two-reels" del muto, ha uno sfogo piú ampio nello "two" e "three-reels" sonore, spesso con esiti assai sottili. In *Brats* (1930) di Parrott, il "team" si raddoppia, poiché Laurel e Hardy, in assenza delle rispettive mogli, debbono accudire ai bambini, sempre interpretati da loro, adoperando una scenografia allestita in dimensioni giganti per rendere i due bambini molto piccoli. Non mancano inquadrature combinate in modo da mostrare insieme la coppia e il suo doppio [7]. Anche in *Twice Two* (1933) di Parrott i due diventano quattro, solo che per l'occasione essi mutano anche sesso: Ollie è, in abiti femminili, la grassa moglie di Stan e Stan la magra moglie di Ollie. (Non mancano, anche qui, inquadrature comuni di tutt'e quattro). Nell'ultima "two-reels" da loro girata, *Thicker Than Water* (1935) di Horne, la conclusione è nettamente surreale: in seguito ad una trasfusione di sangue, la loro personalità si inverte e vediamo uscire dalla clinica un Laurel col trucco e il tipico gestire di Hardy e viceversa. Anche il «non-sense» britannico, di cui Stan Laurel si servirà accortamente nei lungometraggi, si profila

[7] Secondo W.K. EVERSON, cit., l'idea di *Brats* potrebbe esser nata da una comica interpretata da Oliver Hardy con Billy West, *Playmates*, in cui i due attori erano appunto dei petulanti bambini.

per la prima volta nelle comiche sonore, ad esempio nella "two-reels" *Our Wife* (1931) di Horne, dove il matrimonio fra Ollie e la sua grassa fidanzata, celebrato dallo stralunato Ben Turpin, o la discesa della bella dalla finestra per fuggire con l'amato dànno luogo ad un succedersi di situazioni e trovate all'insegna dell'assurdo che anticipano, come ha osservato W.K. Everson, il cinema dei Marx Brothers [8].
Dopo *Pardon Us* passò oltre un anno prima che il pubblico vedesse un secondo lungometraggio di Laurel e Hardy. *Pack Up Your Troubles* (Conoscete Mister Smith? o Compagno B, 1932) di George Marshall e Ray McCarey si ancorava purtroppo a quel gusto del patetico che a troppi produttori sembrava il piú adatto per far entrare dei comici nel novero degli attori "tout court". Dopo un eccellente avvio in cui si ricalcavano con buone "gags" le orme del filone satirico sulla prima guerra mondiale, il film si allentava nelle vicende semiserie e talora decisamente "commoventi" di Stan e Ollio incaricati da un compagno d'armi di occuparsi della sua bambina.

La definitiva affermazione del "team" ebbe luogo nel 1933 con *The Devil's Brother* (Fra Diavolo) diretto a quattro mani dallo stesso Roach e da Charles Rogers. L'opera buffa di Auber (1830) rievocava un'Italia settecentesca divisa fra signorotti prepotenti e romantici briganti, il piú famoso dei quali, Fra' Diavolo, altri non era che l'elegante Marchese di San Marco. Privi dei tradizionali abiti borghesi, con i capelli lunghi dell'epoca, Laurel e Hardy rinunciavano perfino ai nomignoli per diventare (ma non nell'edizione italiana) Stanlio e Olivero, apprendisti briganti e quando occorre servi del Marchese, pusillanimi e confusionari nell'una come nell'altra mansione.
I numeri – quasi delle piccole comiche a sé stanti – della coppia, di pura pantomima, sono fra le cose migliori di una pur ricca filmografia e si riassumono in almeno due situazioni memorabili: il tentativo di ascesa di Hardy lungo un muro erigendo un fragile e oscillante castello di tavoli e sedie e la solenne, allegra ubriacatura dei due terminante in una contagiosa, irrefrenabile e lunghissima risata.
Da questo film ha inizio anche una lieve modifica del personaggio di Laurel attraverso la proposta al compagno di esercizi di abilità che il sicuro ed arrogante Hardy non riesce mai a ripetere. Dei due giochi con le mani in cui si manifesta la bravura del magro, il secondo, che combina un movimento delle dita col tocco alternato delle orecchie e del naso, entrò addirittura nell'uso, come fatto di costume della società di quegli anni. Si stabiliva in tal modo per la prima volta obiettivamente davanti agli spettatori la reale superiorità del timido e piagnucoloso Stan, giustificandone perciò le improvvise impennate

[8] W.K. EVERSON, cit

di malizia se non addirittura di sorniona perfidia dei film successivi. Con *The Devil's Brother* però la fortuna del film avrebbe segnato anche la fortuna di una formula equivoca che avrebbe portato il cinema comico statunitense alla crisi nel giro di pochi anni. Poco fiduciosi della possibilità di estendere alle dimensioni del lungometraggio un coerente impianto scenaristico comico, i produttori preferirono ripetere – anche se senza l'improvvisazione di allora – lo schema di *The Rogue Song*, lavorando su due piani diversi, quello piú o meno "serio" dell'intrigo amoroso e avventuroso (trattandosi di un'opera lirica, Fra' Diavolo fu impersonato da un tenore, Dennis King, mentre alla bionda Thelma Todd spettò di incarnare la bella donna fatale di turno) e quello farsesco affidato al "team". Ne risultò uno spettacolo ibrido che, pur incentrando la sua capacità di attrazione in Laurel e Hardy, presenti circa al cinquanta per cento nell'economia del racconto, finiva per mettere i loro interventi quasi fra parentesi nel contesto di una vicenda "normale". (Per fortuna, James Finlayson nei panni del governatore infondeva sufficiente comicità in quella che avrebbe dovuto essere una caratterizzazione solo grottesca, sí da equilibrare abbastanza i due piani narrativi). La dicotomia di concezione di *The Devil's Brother* fu fra l'altro accentuata in sede di riprese dall'esistenza di due registi, uno dei quali, Rogers, aveva il compito di dirigere le sole sequenze con "Stanlio" e "Olivero" marcando la caratteristica di numeri isolati di quest'ultime.

La clamorosa e vastissima risposta del pubblico al suddetto impasto di opera lirica e di comicità indusse Roach e la Metro a ritentare ancora un paio di volte il medesimo schema con *Babes in Toyland* (Nel mondo delle meraviglie, 1934) di Gus Meins e con *The Bohemian Girl* (La ragazza di Boemia o Noi siamo zingarelli, 1936) di Horne e Rogers.

Babes in Toyland era un'operetta (definita dagli autori «a musical extravaganza») di Victor Herbert su libretto di Glen MacDonough rappresentata per la prima volta il 13 ottobre del 1903 al Majestic Theatre di New York. «It was no secret to anybody», scrive David Ewen, «that *Babes in Toyland* was intended by its authors as an imitation of the highly successful and the then recently produced extravaganza, *The Wizard of Oz*, an effort to capitalize on its success» [9]. Infatti l'operetta di A. Baldwin Sloane su libretto di Frank Baum era andata in scena nel medesimo teatro a cura dello stesso "producer" appena il 21 gennaio precedente. Tipico spettacolo natalizio nella tradizione anglosassone, destinato anche ai bambini, *Babes in Toyland* narrava le trame dell'infido vecchio Bernaby contro la pastorel-

[9] DAVID EWEN: «Complete Book of the American Musical Theater», New York, Henry Holt and Company, 1958.

la Bo Peep nel quadro di un paese dei balocchi (tale la traduzione letterale di "Toyland") dove potevano agilmente convivere molti eroi delle piú disparate favole della tradizione. Nello spettacolo teatrale si prendeva molto dalle filastrocche inglesi di Mother Goose (ad esempio l'idea della vecchia che abita in una scarpa) cosí come dalle fiabe dei Grimm o di Perrault. Nel film si aggiungevano anche personaggi di una tradizione piú recente, quella dei disegni animati (i tre porcellini di Walt Disney resi da pupazzi animati ed accompagnati dal caratteristico motivo musicale del "cartoon" omonimo) oppure quella dei fumetti (la gatta Krazy Kat perseguitata dal topo Ignatz delle surreali strisce di Herriman). In piú c'erano Laurel e Hardy, divenuti, in un vago costume medioevale, Stanley Dum e Oliver Dee, artigiani pasticcioni di una fabbrica di giocattoli capaci di costruire per Babbo Natale, in luogo dei soldatini richiesti, dei soldati giganti che mettevano tutto a soqquadro. In una scenografia volutamente teatrale, che ricreava un clima di favola candido, la storia di snodava con fantasia sino alla splendida sequenza conclusiva della battaglia ingaggiata dall'intero villaggio, con Stan e Ollie in prima fila, e l'aiuto prezioso dei soldati di legno, contro gli spaventosi Uomini scimmia al servizio del cattivo Barnaby.
L'eccellente sceneggiatura di Nick Grinde e Frank Butler riuscí stavolta ad amalgamare efficacemente le esigenze comiche dei due attori con l'intonazione fiabesca dell'insieme e le parti parlate con quelle cantate. (Non tutte le romanze dell'originale, fra l'altro, vennero riprese integralmente, tuttavia in genere furono almeno suggerite dalla colonna musicale). *Babes in Toyland* rimane anche uno dei primi validi esempi (esso resiste al mutare delle generazioni come è dimostrato dalle riedizioni attuali) di film per ragazzi, ma ciò non significa che Laurel e Hardy semplificassero o involgarissero il proprio stile per renderlo adatto al pubblico dei giovanissimi. Nel secondo dopoguerra Disney tentò un «remake» a colori con molto maggior sfarzo e ampiezza di mezzi (*Babes in Toyland,* 1961, di Jack Donohue) ma di desolante banalità. Nei personaggi di Gonzorgo e Roderigo, Henry Calvin e Gene Sheldon «give an exact imitation of Laurel and Hardy, missing only the irresistible comic flair» [10].
Terzo ed ultimo anello della trilogia "operistica" fu *The Bohemian Girl,* firmato anch'esso, come i precedenti, da Rogers per le scene con i due comici e da un altro per il resto. I difetti si compensavano con i pregi e se il film in sé risultò in definitiva mediocre, offrí tuttavia al "team" consistenti occasioni isolate per manifestare le proprie virtú espressive. I difetti risiedevano anzittutto nell'operetta

[10] [ANONIMO]: *Babes in Toyland,* in «Monthly Film Bulletin», London, vol. 29, no. 337, February 1962.

di William Michael Balfe, un modesto compositore irlandese dell'Ottocento il quale, avendo molto viaggiato, aveva orecchiato con mestiere temi musicali e situazioni narrative di vari paesi europei, strutturandoli nei modi allora imperanti dell'opera italiana. La trita vicenda di una figlia di aristocratici rapita dagli zingari consentiva al musicista di dar sfogo ad un presunto folklore gitano; né la regía, fondata su una messinscena di "routine" alquanto convenzionale, cercava di riparare con qualche invenzione alla limitatezza dello spunto. Rispetto a *The Devil's Brother,* però, ed in misura ancora maggiore che in *Babes in Toyland,* c'era stato nei registi il coraggio di espungere romanze e duetti consegnandone i soli temi, come sfondo, alla partitura orchestrale di commento; sicché in definitiva rimaneva integra una sola romanza, «I dreamt I dwelled in Marble Halls», a vantaggio di un ritmo piú serrato di racconto. Curiosamente la sceneggiatura di Alfred Bunn non portava l'operazione alle logiche conseguenze, e cioè alla trasformazione di un'operetta "seria" in uno spettacolo parodistico e finiva per ricalcare troppo da vicino una precedente, romantica versione cinematografica muta (*The Bohemian Girl,* 1922, di Henry Knoles, con Ivor Novello e Gladys Cooper) realizzata in Inghilterra.

L'impegno spettacolare e produttivo della trilogia "operistica" fece forse considerare meno importanti gli altri lungometraggi del periodo, da giudicarsi al contrario come i film piú omogenei e compiuti della piú felice stagione della coppia.
Uno dei motivi ricorrenti delle "two-reels" di Laurel e Hardy è, come abbiamo visto, la vita coniugale, riflettendosi in questi filmetti piú di un elemento reale del costume americano (ed in particolare americano piccolo-borghese) del tempo. Da un lato mogli oppressive, dall'altro mariti succubi ma tutt'altro che fedeli ricorrono anche in *Sons of the Desert* (I figli del deserto, 1934) la cui vicenda si articola intorno ad una "serata di follie" di Stan e Ollie i quali, per partecipare all'incontro annuale di una società di buontemponi (i "Figli del deserto" appunto, attendibile riflesso di tipiche forme americane di associazionismo maschile), fingono di imbarcarsi per Honolulu a scopo di convalescenza. Ma il piroscafo da loro indicato naufraga e un cinegiornale d'attualità fa vedere alle mogli preoccupate le reali occupazioni dei rispettivi mariti. Nulla di inedito, dunque, nei confronti di una tradizione che risaliva al teatro parigino della "Belle Epoque", eppure il film si distingue per compattezza narrativa e garbo di allestimento, riuscendo ad unire ad elementi tipici della "slapstick" e alla pantomima della coppia i modi leggeri (nelle situazioni e nel dialogo) della miglior commedia di costume. Il merito va senza dubbio a William A. Seiter, un regista che si inseriva in quegli anni fra gli esponenti della "sophisticated

comedy" e del film-rivista e che al cinema comico (dirigendo occasionalmente i Ritz Brothers, i Marx Brothers, Joe E. Brown ed in un secondo tempo Abbott e Costello) seppe infondere quel tocco di finezza spesso ignoto ai registi dichiaratamente comici che provenivano dall'importante ma limitata esperienza delle "two-reels". Va notato che Oliver Hardy si esibiva, accompagnato da Laurel, in un numero musicale di gusto hawaiano («Honolulu Baby») attraverso il quale esercitava «a devastating satire of crooner Dick Powell» [11]. In una parte di rilievo – un burlone instancabile, necessario ingrediente di una serata "allegra" – aveva modo di tornare a

[11] W.K. EVERSON, cit.

Il rovescio della medaglia (con Mae Busch in *Their First Mistake*, 1932)

farsi apprezzare Charlie Chase, trascurato dal cinema dopo l'avvento del sonoro.
Dopo un divertente "sketch" con la fatale Lupe Velez in un brutto film-rivista a numeri staccati (sul genere di *Hollywood Revue*) di Richard Boleslawski, *Hollywood Party* (La grande festa, 1934) e *Babes in Toyland* di cui si è parlato, Laurel e Hardy furono di nuovo impegnati in un film dalla formula ambigua, mezzo comico e mezzo avventuroso: *Bonnie Scotland* (Allegri eroi, 1935) diretto da uno dei loro registi abitudinari, Horne.
Purtroppo, già la sceneggiatura fornita da Frank Butler e Jeff Moffitt era pasticciata, poiché dopo un prologo in Scozia dotato di una sua autonoma unitarietà, spostava l'azione in India imperniando una buona parte del film su una storia di "caserma" con gli ovvii incidenti comici del genere per terminare con una dichiarata parodia di *Lives of a Bengal Lancer* (I Lancieri del Bengala, 1935) di Henry Hathaway. Ma il limite principale era che le due "second stories", quella d'amore e quella d'avventure, erano tutto sommato prese abbastanza sul serio, sicché ancora una volta Laurel e Hardy, con la loro ricchezza di "gags" (in cui si inserivano da antagonista Finlayson e da petulante fiancheggiatrice Daphne Pollard), fungevano da rinforzo o al massimo da contraltare ad un film dallo sviluppo e dal tono "normale", un film avventuroso, in sostanza, con risvolti umoristici.

Insoddisfatto del tipo di film di compromesso da cui egli e Hardy venivano condizionati, Stan Laurel riuscí alla metà degli anni '30 a costituire una propria casa di produzione, continuando però la collaborazione con Roach che divenne suo produttore esecutivo, sempre nel quadro della distribuzione Metro [12].
Nacque cosí *Our Relations* (I nostri parenti o Allegri gemelli, 1936) di Harry Lachman, in cui Laurel e Hardy riprovano gusto a moltiplicarsi, sostenendo contemporaneamente la parte di due tranquilli borghesi e dei due loro cugini marinai e scapoli impenitenti. L'intreccio si rifà ad un popolare racconto, intinto di giallo, di W. W. Jacobs («The Money Box») a sua volta non immemore delle situazioni base sui sosia create da Plauto e riprese da Shakespeare («Comedy of Errors»). Per qualità di realizzazione il film è di gran lunga superiore ai precedenti, se non altro per l'impegno delle scenografie, il buon "cast" (accanto a Finlayson e a Daphne Pollard, un autorevole Alan Hale) e la morbida, calibrata fotografia di un maestro come Rudolph Mate. Questo importerebbe poco se non facesse da supporto ad una commedia briosa, dove gli ele-

[12] Oltre ai film per sé e per Hardy, Stan Laurel produsse in questo periodo anche alcuni "western" di serie B, senza parteciparvi come attore.

menti di "slapstick" e di pantomima (si veda la sequenza di Laurel e Hardy con i piedi impiombati nel cemento, condannati dai gangsters ad essere gettati a picco sul fonfo del mare) si alternano a piú sottili situazioni di commedia di costume. L'anno seguente Laurel produsse *Way Out West* (I fanciulli del West o Allegri vagabondi, 1937) diretto da Horne. Con questo film è possibile dimostrare come la rigorosa dimensione espressiva del comico possa racchiudere in sé l'intero arco di un film d'azione, senza bisogno di ricorrere alla dicotomia delle esperienze precedenti fra scene di Laurel e Hardy e "second story" seria. Una feroce satira del West dei pionieri e del filone western del cinema hollywoodiano è condotta tutta sulla scia dell'intervento del "team", che in pieno Ottocento, con diligenze, saloons, sceriffi corrotti e banditi dalla pistola facile, entra in scena con l'abito borghese e la bombetta di sempre ed attraversa l'intera vicenda senza sforzarsi in alcun modo di "adattarsi" allo sfondo storico per il resto preciso, sí da creare già in tal modo la chiave di lettura – ironica ed assurda – d'una mitologia consacrata. Anziché, come accadde ad altri colleghi, adattarsi alle convenzioni del western, i due comici addattano queste a se stessi, ed è il segreto della perfetta "tenuta" del film, dotato di alcuni gradevoli intermezzi musicali («In the Blue Ridge Mountains of Virginia» cantato da The Avalon Boys dà luogo al numero coreografico di Laurel e Hardy di cui si è già parlato) e di alcune gags famose: Hardy che sprofonda in una buca del fiume all'inizio e ripete con piccole varianti lo stesso incidente nello stesso luogo alla fine, oppure Laurel in preda ad un frenetico attacco di risa.

Un po' di maniera, semmai, risultano i due personaggi femminili, l'ingenua (Rosina Lawrence) e la "vamp" (Sharon Lynne), subito mediati ed equilibrati dalla aggressiva comicità di un Finlayson del tutto a suo agio nella figura di un tipico "villain". Lo stesso anno di *Way Out West,* il "team" fu chiamato a rinforzare la capacità di richiamo di un filmetto brillante-sentimentale di Edward Sedgwick – *Pick a Star* (Scegliete una stella, 1937) con Jack Haley e Rosina Lawrence – sulla solita "ingenua" corteggiata da uno sfrontato giovanotto, vicenda banale che traeva qualche motivo di interesse dall'ambientazione a Hollywood ("lui" era un agente di pubblicità e l'azione si svolgeva negli "studios" della Metro mostrando, con intenti celebrativi, il cinema dietro la facciata). La presenza di Laurel e Hardy nel film si limitava a due sequenze, che avrebbero potuto venir ritagliate come piccole comiche a se stanti: nella prima, Ollie inghiottiva un fischietto e Stan suonava dando all'amico dei pugni sullo stomaco; nel secondo, i due entravano truccati da messicani in un "saloon" e ingaggiavano una furibonda battaglia con bottiglie, sedie e ogni altro oggetto possibile. I distributori, sia in Ameri-

ca che in Europa, lanciarono il film come un film "di" Laurel e Hardy con l'ovvia conseguenza di provocare irritazione negli spettatori che si ritenevano in certo modo truffati, dato che il contributo dei due era minimo.

Swiss Miss (Noi e... la gonna o Avventura a Vallechiara, 1938) di Blystone tentò di rilanciare e aggiornare la formula dei film "operistici" della coppia creando però una commedia musicale apposta per i due, basandosi su un soggetto originale del futuro regista Jean Negulesco, allora da poco giunto nel cinema portandosi dall'Europa la fama di intelligente pittore d'avanguardia. In calzoncini corti e abbigliamento tirolese, Laurel e Hardy approdavano in Svizzera per vendere agli abitanti del Paese tipico dei formaggi le loro trappole per topi. Lo spunto si incasellava ben presto nei frusti

Baci rubati (Stan e Mae in *The Fixer Uppers*, 1935)

schemi della vecchia operetta europea, assestando l'azione nella cornice di un albergo in un villaggio alpino, dove marito e moglie (Walter Woolf King e Della Lind), lui compositore e lei cantante, litigavano e si rappacificavano con sfondo canoro e coreografico estremamente di maniera. In un film non prodotto da lui ma da Roach, subito Laurel ripiombava nelle formule "miste" tra filone rosa-musicale e farsa, con il risultato di una serie di ottime situazioni comiche (basti ricordare Stan e Ollie che trasportano un pesante pianoforte su un esile e dondolante ponticello di legno teso sopra un abisso) affogate in un contesto di spettacolo piú che insulso (anche dal punto di vista di una partitura musicale infarcita dei luoghi comuni di un falso folklore).

Oliver e Mae nello stesso film

Stan Laurel tornò ad impegnarsi nella produzione per garantire a sé e ad Hardy un film omogeneo alle loro intenzioni. Egli cominciò anche ad avvalersi da quel momento, in veste di scenarista e soprattutto di "gag man", della collaborazione di un grande comico del muto allora in fase di decadenza: Harry Langdon. Langdon e Laurel avevano qualche punto in comune: Langdon, come Stan, apparteneva come personaggio alla schiera dei "candidi" sotto la cui apparente ingenuità serpeggiava una continua malizia. La sequenza di apertura di *Blockheads* (Vent'anni dopo, 1938) di Blystone, ricalca tanto da vicino l'apertura di un lungometraggio muto di Langdon (*The Strong Man* di Frank Capra) da servirsi delle medesime autentiche cine-attualità montate nella medesima successione. Vent'anni dopo la fine della prima guerra mondiale, un solo soldato non è ritornato al fronte, uno che fu messo di guardia a una trincea, fu dimenticato e che nessuno informò della sopraggiunta pace. Stan Laurel rifaceva la sequenza di Langdon con poche varianti, restando però al di sotto del modello. Per il resto, la sceneggiatura di *Blockheads* metteva insieme molte delle situazioni tipiche di Laurel e Hardy, compresi i difficili rapporti con le mogli, badando piú a mantenere un costante ritmo comico che a definire e approfondire una storia. Esso può considerarsi una buona "summa" delle "gags" dei due attori senza esprimere nulla di nuovo e di originale. In complesso, sembra che il contributo di Lang-

Il loro passato preistorico (Oliver con Viola Richard...

don ai film del "team" non abbia realmente aiutato i due attori a rinnovare il loro repertorio di trovate, se non fornendo "gags" che solo interpretate da lui avevano in passato reso per intero.

Con *Blockheads* ebbe termine il rapporto con la Metro che durava dal 1927: undici anni. Indecisi se proseguire o meno e insoddisfatti, come si è detto, per le scarse cure che, a loro opinione, la produzione stava riservando ai loro film, Laurel e Hardy lasciarono scadere i contratti che li legavano a Roach e di conseguenza alla M.G.M. Sembrò a qualcuno che, come accadde ai Marx e ad altri "teams", ci fosse soprattutto in loro il desiderio di separarsi e di proseguire la carriera ciascuno per conto proprio, ma non era cosí. In verità, la coppia non aveva con Roach un contratto unico, e quello di Stan Laurel era scaduto alcuni mesi prima di quello di Oliver Hardy. Pertanto, Hardy dovette continuare da solo per qualche tempo a mantenere i suoi impegni col produttore, il quale ultimo non è escluso che tentasse di sostituire al "difficile" Laurel un altro compagno per Hardy.
In queste circostanze fu realizzato *Zenobia* (idem o Ollio sposo mattacchione, 1939) prodotto da A. Edward Sutherland per la United Artists e Roach e diretto da Gordon Douglas, un regista di normale mestiere che nella sua attività non s'è particolarmente distinto

e Stan con Dorothy Coburn in *Flying Elephants*, 1927)

nel genere comico. E in verità *Zenobia* non fu un film comico pur se non mancava di situazioni buffe affidate però soprattutto a Harry Langdon. Questi, senza essere la "spalla" di Hardy, assolveva alla funzione necessaria di antagonista. Si trattava di una commedia romantica assai convenzionale (girata lo stesso anno di *Gone with the Wind*) sullo sfondo d'un villaggio ottocentesco della Georgia. Hardy vi impersonava un medico umanitario e anticonformista che per non corteggiare i ricchi possidenti e per curare gratuitamente i poveri s'era fatto molti nemici. Il personaggio era dunque serio, e Hardy si concedeva soltanto qualche annotazione umoristica, mai veramente comica, mostrandosi dopo decenni come eccellente attore al di fuori del suo tronfio personaggio abituale. A Langdon, ciarlatano presentatore di un ambulante "Medicine Show" e padrone dell'elefantessa Zenobia, era riservato, come si è detto, lo spazio comico, ritagliato in un contesto dove prevalevano i toni patetici e rosa. Fra l'una e l'altra dimensione della storia si muoveva, come moglie "svampita" di Hardy, un'abile commediante come Billie Burke. *Zenobia,* se serví a dimostrare la versatilità di Hardy, affogò nelle contraddizioni d'uno spettacolino che non riusciva ad imboccare una strada precisa.

Sempre nel '39, produttore Boris Morros, Laurel e Hardy riformarono coppia per *The Flying Deuces* (I diavoli volanti) di Sutherland, che costituí, in un certo senso, il loro canto del cigno, un film d'un certo impegno produttivo (eccellenti, fra l'altro, le sequenze aeree), con un "cast" abbastanza importante (Jane Parker che rifaceva la Marlene Dietrich di *Morocco,* Charles Middleton, Reginald Gardiner e naturalmente Finlayson) e una sceneggiatura assai ben impostata (fra le firme si nota ancora il nome di Langdon). Dopo un prologo parigino che offre la possibilità di un tentato suicidio a due nella Senna, abbastanza godibile, il film riprende la parodia della Legione Straniera di *Beau Hunks* ricalcandone la trama però con notevole varietà di motivi e una riproposta dell'accento surrealistico caro a Stan Laurel, il quale, ad esempio, ad un certo punto suona l'arpa (allusione ai Marx Brothers?) servendosi d'un letto di ferro. La conclusione è del tutto nuova rispetto al passato: al termine di un pazzesco volo aereo, Laurel e Hardy precipitano e Ollie viene ucciso. Ma la sua anima si reincarna in un cavallo che saluta Stan con l'inconfondibile voce del compagno. (Nel concepire una siffatta conclusione ci sembra che il contributo di Harry Langdon debba esser stato determinante).
A Chump at Oxford (Noi siamo le colonne, 1940) del modesto Alf Goulding segnò il provvisorio ricostituirsi del sodalizio con Roach ma fu un filmetto slegato, con una prima parte che sembrava venire da un altro film e una seconda parte ricca di idee ma povera di

ritmo. Ce ne possiamo ricordare soltanto per l'importante variazione nel personaggio di Laurel, che un colpo alla testa rende smemorato e convinto d'essere un giovane lord britannico. Il rovesciamento dei rapporti fra Stan e Ollie (questi diventa umile e servizievole, mentre il magro assume il dispotismo abituale dell'altro) dà luogo a situazioni molto divertenti e fra l'altro mostra ancora una volta quanto i due attori fossero tutt'altro che esauriti dopo un quindicennio di colleganza e sapessero aggiungere, modificare, innovare fuori di ogni abusato schema. Purtroppo regia e sceneggiatura continuavano a non aiutare la coppia, affogandone le "gags" riuscite in un contesto sciatto e sconclusionato.
Ancor peggio fu l'ultimo film di Laurel e Hardy per Roach, *Saps at Sea* (C'era una volta un piccolo naviglio, 1940) diretto nuovamente dal Douglas di *Zenobia* e che metteva insieme (sceneggiatura di Langdon e altri) molte "gags" quale piú quale meno efficace senza saper impostare un'intelaiatura narrativa e tirando avanti nella piú completa sconnessione, ad un penoso livello realizzativo di seconda categoria (apparivano in rapide macchiette per l'ultima volta lo strabico Ben Turpin, morto pochi mesi dopo, e Finlayson).
Separatisi da Roach, Laurel e Hardy accettarono un contratto con la 20th Century-Fox, che prometteva di rilanciarli con grande impegno. In effetti, il primo film della nuova serie, *Great Guns* (Ciao, amici, 1941) scritto da uno specialista come Lou Breslow e diretto dall'ex comico Monty Banks, senza essere un'opera eccezionale costituiva però un buon cavallo di ritorno, imbastito sul motivo sempre efficace ancorché frusto della vita militare di due disadattati. Tuttavia il film ebbe la sfortuna di seguire di pochi mesi l'uscita di *Buck Privates* (Addio all'esercito) con cui la Universal aveva proposto con successo una nuova coppia di comici – Bud Abbott e Lou Costello (Gianni e Pinotto) – destinati con evidenza a raccogliere l'eredità di Laurel e Hardy in crisi. Sembrò pertanto che questi ultimi avessero in qualche modo imitato i loro imitatori.

Con il 1941 in pratica Stan Laurel e Oliver Hardy escono dalla scena del cinema importante. Se essi erano stati da ultimo abbastanza insoddisfatti delle produzioni Roach, con la Fox si sentirono addirittura umiliati. Laurel, abituato ad essere di fatto il co-sceneggiatore e il co-regista dei propri film, fu costretto ad accettare il ruolo di mero interprete la cui voce non era decisiva su alcun piano e nemmeno veniva ascoltata. Privati di tutti i loro uomini di fiducia come collaboratori, Laurel e Hardy dovettero acconciarsi a vivere di rendita, rispolverando le loro "gags" piú collaudate, basandosi insomma sul repertorio anziché sulla ricerca creativa. La Fox, delusa dai risultati del primo film, impostò gli altri cinque in

chiave di assoluta economia, perlopiú tenendosi nel limite di sei rulli (circa un'ora), cioè del metraggio adatto al circuito con doppio programma delle sale di seconda visione o di provincia, dove a un film importante si usava accoppiare un film nuovo, piú breve, di seconda categoria. *A-Haunting We Will Go* (Sim Sala Bim, 1942) di Alfred Werker, ancora sceneggiato da Breslow, ottenne un'accoglienza discreta per il ruolo che vi occupavano i numeri di illusionismo del piú noto prestigiatore d'America, Dante the Magician, del quale i due impersonavano gli sprovveduti aiutanti, riuscendo a infilare anche qualche annotazione di comicità surrealista (il finale). Un certo impegno produttivo fu riservato a *Jitterbugs* (Allegri imbroglioni, 1943) di Malcolm St. Clair, una storiellina comico-gangsteristica sullo sfondo del mondo dei locali notturni. «Undoubtedly a major reason for the film's added merit was that Fox used it as an introductory showcase for their new singing star and potential Betty Grable replacement, Vivian Blaine. This involved allocating more money to productions values, sets, and camerawork. A top cameraman was assigned (Lucien Andriot), and a first-class art director (James Basevi). The results were handsome and showmanlike, while Vivian Blaine, a discovery of real note, added good songs and genuine personality to the proceedings» [13]. Ollie si presentava come sceriffo e come colonnello del vecchio Sud, mentre Laurel, come farà piú o meno in tutti i film seguenti, si esibiva anche in abiti femminili.

Non si può affermare oggi che questi filmetti – citiamo *The Dancing Masters* (Maestri di ballo, 1943), *The Big Noise* (1944), *The Bullfighters* (I toreador, 1945) tutti di St. Clair e inoltre un paio occasionalmente girati per la Metro, *Air Raid Wardens* (Il nemico ti ascolta, 1943) di Edward Sedgwick e *Nothing But Trouble* (Sempre nei guai, 1944) di Sam Taylor – non riuscissero a divertire né che i due attori risultassero sfuocati. Ma la estrema modestia della realizzazione finiva per spingerli sempre piú ai margini del cinema americano, proprio quando la Universal sosteneva con mezzi rilevanti la coppia loro antagonista di Abbott e Costello, la Paramount faceva altrettanto con il "team" di Crosby e Hope e Goldwyn additava il nome nuovo di Danny Kaye in film addirittura a colori, un ancora costoso mezzo tecnico fino allora mai adoperato per dei comici. Contro la realtà delle loro intatte qualità Laurel e Hardy poterono perciò apparire dei superati, gli ultimi depositari di uno stile decisamente datato.

William K. Everson ha fatto un'osservazione acuta a proposito dell'età dei due attori (nel '45 Hardy aveva cinquantatre anni e Laurel cinquantacinque). «Age can be a terrible thing for a comedian like

[13] W K EVERSON, cit.

Stan Laurel, whose forte is the projection of innocence. The added years hardly affected Oliver Hardy, whose screen image could logically mellow and mature with him. Age has never affected comedy style of players like Charlie Ruggles or W.C. Fields, or even Maurice Chevalier, whose image was built on the sly, all-knowing *lack* of innocence. But there were certain clowns to whom youth was essential – Stan Laurel, Harry Langdon, Buster Keaton. Once lines began to crease those bland baby-like faces and weight was added to their bodies, they were no longer the believable innocents, but instead old men retreating into infantilism» [14].

Tant'è vero questo che se Oliver Hardy poté interpretare da solo altri due film in importanti parti di carattere (dove parzialmente riprendeva il personaggio Ollie con i necessari aggiustamenti) [15].

[14] W.K. EVERSON, cit.

[15] Si tratta di *The Fighting Kentuckian* (Dopo Waterloo, 1949) di George Waggner e di *Riding High* (La gioia della vita, 1950) di Frank Capra. Il primo è un "western" insolito, che descrive la vita in America dei fedeli di Napoleone emigrati dopo l'esilio a Sant'Elena del-

Giochi di cappelli:

Sugar Daddies (1927) ...

Stan Laurel da solo dovette ritirarsi. Questo discorso vale naturalmente per il cinema, dove i piani ravvicinati e soprattutto i primi e primissimi piani sono spietati riguardo all'età. Essi pensarono non a caso di ritornare al teatro. Già nel '40, dopo aver rotto il sodalizio con Roach e aver fondato una comune casa di produzione, la Laurel and Hardy Features, che non realizzò mai un film, avevano progettato un importante spettacolo teatrale, l'operetta di Victor Herbert del 1906 «The Red Mill». Si sarebbe dovuto però tener conto dei personaggi di Stan e Ollie a cui il pubblico era abituato e riscrivere il testo adattandolo alla loro presenza. Mentre si procedeva a questo lavoro di riscrittura, essi pensarono di utilizzare il tempo libero (si era nel '40, dopo *Zenobia* e prima del contratto con la Fox) allestendo uno spettacolo di rivista o meglio di music hall a numeri staccati. «The Laurel and Hardy Revue» con un "cast" di sessantacinque persone comprese le ballerine di rigore, si chiudeva con uno "sketch" comico della coppia che durava da solo una buona mezz'ora. Il successo della "tournée" in provincia fu superiore alle previsioni (tre mesi di repliche e di esauriti nel Midwest e nell'Est degli Stati Uniti) e indusse i due attori a rinunciare a «the Red Mill» proseguendo per i Caraibi, dove portarono soltanto il loro "sketch", e approdando infine alle grandi città: Detroit, Chicago, verso New York. Una noiosa laringite di Hardy provocò l'interruzione della "tournée" e lo scioglimento della compagnia prima del previsto spettacolo a Boston. Come vedremo, la salute dell'uno o dell'altro contribuí in misura notevole a rendere difficile il proseguimento di una regolare attività in comune.
Nel 1945, dopo aver terminato il mediocrissimo *The Bullfighters,* essi preferirono non rinnovare il contratto con la Fox e attendere occasioni migliori piuttosto che continuare nel cinema una strada di obiettiva decadenza. Dopo un paio d'anni di silenzio, un impresario inglese, Bernard Delfont, li scritturò per una "tournée" in Gran Bretagna dove essi (portando il vecchio "skech" della scuola guida) poterono constatare come il loro prestigio fosse intatto malgrado gli ultimi film e come soprattutto godessero tuttora d'una vastissima popolarità. Dopo nove mesi di repliche, a cui mise termine solo una nuova malattia di Hardy, essi andarono in "tournée" in varie nazioni d'Europa: Svezia, Danimarca, Belgio, Francia. Nel 1950 essi accettarono una proposta di film che veniva dal vecchio continente: una coproduzione italo-francese, *Atoll K* (Atollo K, uscito nel '52), diretto da Léo Joannon, modesto regista tuttofare

l'Imperatore. Hardy è il compagno del protagonista (John Wayne) riservandosi l'elemento comico – con venature patetiche – del film. Il secondo è una commedia fondata sulla formula produttiva della compresenza di vari attori famosi in piccole parti e Hardy vi disegna brevemente ma incisivamente la figura d'uno scommettitore alle corse di cavalli.

.. *Hats Off* (1927) ...

. *The Second Hundred Years* (1927)

Swiss Miss (1938)

che aveva firmato anche diversi film-operetta e "vaudevilles". Privo di autentica comicità, allentato nel ritmo, il film costituí la penosissima conclusione d'una filmografia che aveva vantato ben altri titoli. Contribuí al disastro il cattivo assortimento di un "cast" multilingue, dove soltanto Laurel e Hardy parlavano inglese, e la pessima salute di Stan, che dovette far interrompere la lavorazione, subire un'operazione e riprendere a girare mesi piú tardi in disagiate condizioni d'animo e di corpo.
Chiusa per sempre la partita col cinema, Laurel e Hardy fecero nel '52 una seconda "tournée" di nove mesi in Gran Bretagna, interpretando uno "sketch" che si basava sulla comica *Night Owls* del 1930. Una terza ed ultima "tournée" ebbe luogo sempre in Inghilterra l'anno seguente, con uno "sketch" in due tempi, «Birds of a Feathers», in cui essi erano degli assaggiatori di whisky in una distilleria (nel secondo quadro Ollie finiva in ospedale avendo modo di utilizzare le classiche situazioni di paziente di comiche tipo *County Hospital*).
Nel frattempo, la televisione, ripresentando molti loro vecchi film, aveva creato in patria le condizioni per un rilancio autorevole della carriera del "team". Una loro apparizione sul video nel popolare programma «This Is Your Life» di Ralph Edwards aveva destato un vivo interesse. Cosí, Hal Roach jr., figlio del loro antico produttore e produttore egli stesso, propose a Laurel e Hardy una serie di telefilm a lungometraggio di un'ora ciascuno con piena libertà di impostazione ed elaborazione della sceneggiatura. Ad un decennio circa di distanza (non contando *Atoll K*) dal termine in minore della loro attività cinematografica, la televisione offriva l'occasione di una ripresa realmente creativa con un pubblico potenziale vastissimo. I due si misero al lavoro con passione ma alla vigilia del primo giro di manovella Stan Laurel ebbe un attacco che gli consentì di camminare ancora ma con un'andatura zoppicante troppo evidente. Roach dovette pertanto rinviare l'inizio delle riprese, mentre Laurel si applicava con estrema attenzione a guarire rapidamente o almeno a mascherare con l'esercizio il difetto fisico. Quand'egli fu in grado di riprendersi, fu la volta di Hardy, da tempo sofferente di cuore, di subire un attacco assai grave che lo rese incapace di muoversi e di pronunciar parola. Dopo mesi di malattia che, fra l'altro, fecero dimezzare il peso dell'antico "grasso" del duo, mesi durante i quali egli fu disperato perché capiva che l'occasione di un ritorno al lavoro si allontanava per sempre, Oliver Hardy morí il 7 agosto 1957. Stan Laurel gli sopravvisse otto anni – morí anch'egli per un attacco di cuore il 23 febbraio 1965 – durante i quali il mondo cinematografico americano gli fu largo dei riconoscimenti risparmiati negli anni d'oro a lui e al suo compagno. Giovani comici come Jerry Lewis e Dick Van Dyke lo frequentavano

Helpmates (1932)

per apprendere i segreti dell'arte comica, l'«Academy» gli assegnò un "Oscar" per il complesso della sua attività. Sottostimati da vivi, Stan Laurel e Oliver Hardy dimostrarono da morti quanto fossero stati irripetibili, dato il fallimento di ogni tentativo compiuto dai produttori per sostituirli nei favori di un pubblico il quale – caso piú unico che raro – continua tuttora a vedere i loro film non come pezzi archeologici bensí come opere vive.

FILMOGRAFIA

II - *Il periodo sonoro*

a) **Stan Laurel e Oliver Hardy**

1929 **Unaccustomed as We Are** – **r.**: Lewis R. Foster – **s.**: Leo McCarey – **dial.**: H.M. Walker – **mo.**: Richard Currier – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se

stessi), Mae Busch (la moglie di Hardy), Edgar Kannedy (il poliziotto), Thelma Todd (sua moglie) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli) (è il primo film di Laurel e Hardy interamente parlato e per il quale non fu realizzata una parallela versione muta).

Double Whopee – **r.**: Lewis R. Foster – **s.**: Leo McCarey – **didascalie**: H.M. Walker – **f.**: Goerge Stevens e Jack Roach – **mo.**: Richard Currier – **int.**: Sten Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Jean Harlow (la ragazza che scende dal taxi), Charlie Hall (il tassista), Ham Kinsey (un altro tassista), Stanley (Tiny) Sandford (poliziotto), Rolfe Sedan (il portiere dell'albergo), San Lufkin, William Gillespie (il direttore dell'albergo), Charley Rogers (il Primo Ministro), Ed Brandenberg (ragazzo d'albergo) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli) (muto, fu prodotto prima ma distribuito dopo il primo film parlato sopra citato – Nel 1969 ne è stata fatta una edizione sonora e parlata: Chuck McCann ha doppiato ambedue le voci di Laurel e di Hardy e Al Kilgore ha diretto il doppiaggio).

Berth Marks – **r.**: Lewis R. Foster – **s.**: Leo McCarey – **sc.**: H.M. Walker – **f.**: Len Powers – **mo.**: Richard Currier – **m.**: William Axt e Yellen and Ager – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Pat Harmon (il capostazione), Silas D. Wilcox (il controllore), Harry Bernard, Baldwin Cooke, Charlie Hall, Sammy Brooks (i passeggeri) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli) (parlatoi.

Men O' War – **r.**: Lewis R. Foster – **s.**: Leo McCarey – **dial.**: H.M. Walker – **f.**: George Stevens e Jack Roach – **mo.**: Richard Currier – **m.**: William Axt e S. Williams – **suono**: Elmer R. Raguse – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Anne Cornwall (la ragazza bruna), Gloria Greer (laragazza bionda), James Finlayson (il barista), Harry Bernard (il poliziotto), Pete Gordon (il ciclista), Charlie Hall e Baldwin Cooke (gli uomini sulla barca) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli) (parlato, suono con dischi).

Perfect Day o A Perfect Day – **r.**: James Parrott – **s.**: Leo Mc Carey e Hal Roach – **sc.**: H.M. Walker – **mo.**: Richard Currier – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Edgar Kennedy (zio Edgar), Kay Deslys (la moglie di Hardy), Isabelle Keith (la moglie ei Laurel), Harry Bernard, Clara Guiol, Baldwin Cooke, Lyle Tayo (le due coppie di vicini), Charley Rogers (il curato) e il cane Buddy – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli) (parlato, suono con dischi – nel 1936 fu rieditato con una colonna musica che era prima del tutto assente: le musiche aggiunte erano di Marvin Hatley, Nathaniel Shilkret e le Roy Schield).

They Go Boom – **r.**: James Parrot – **s.**: Leo McCarey – **sc.**: H.M. Walker – **mo.**: Richard Currier – **m.**: William Axt e S. Williams – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Charlie Hall (il padrone di casa), Sam Lufkin (il poliziotto) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli) (parlato, suono con dischi).

Bacon Grabbers – **r.**: Lewis R. Foster – **s.**: Leo McCarey – **didascalie**: H.M. Walker – **f.**: George Stevens e Jack Roach – **mo.**: Richard Currier – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Edgar Kennedy (Collis P. Kennedy), Jean Harlow (sua moglie), Charlie Hall (il camionista), Bobby Dunn (il lavoratore edile), Eddie Baker (lo sceriffo), Sam Kinsey (l'uomo che rilascia le citazioni giudiziarie) e il cane Buddy – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-

Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli) (non parlato, ma con musica ed effetti sonori sincronizzati su dischi).

The Hoose-Gow – **r.**: James Parrott – **s.**: Leo McCarey – **sc.**: H.M. Walker – **f.**: George Stevens, Len Powers, Glenn Robert Kershner – **mo**: Richard Currier – **mo. didascalie**: Nat Hoffberg – **m.**: William Axt e S. Williams – **suono**: Elmer R. Raguse – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), James Finlayson (il direttore della prigione), Stanley (Tiny) Sandford (guardiano della prigione), Leo Willis, Dick Sutherland (il cuoco della prigione), Ellinor Van Der Veer (un'invitata al ricevimento), Retta Palmer (un'altra invitata), Sam Lufkin (l'agente del campo di lavoro), Eddie Dunn, Baldwin Cooke, Jack (Tiny) Ward, Ham Kinsey, John (Blackie) Whiteford, Ed Brandenberg, Chet Brandenberg, Charles Dorety (carcerati), Charlie Hall – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli) (sonoro).

The Hollywood Revue of 1929 – **r.**: Charles F. Riesner, con la collaborazione di Lionel Barrymore, Jack Cummings, Sandy Roth, Al Shenberg – **dial.**: Al Boasberg e Robert E. Hopkins – **f.** (in b.e n. con sequenze musicali in Technicolor): Maximilian Fabian, John M. Nickolaus, John Arnold, Irving G. Ries – **scg.**: Cedric Gibbons e Richard Day – **cost.**: David Cox – **mo.**: William S. Gray e Cameron K. Wood – **cor.**: Sammy Lee, assistito da George Cunningham – **m.**: Gus Edwards – **arrangiamenti m.**: Arthur Lange, Ernest Klapholtz, Ray Heindorf – **parole delle canzoni**: Joe Goodwin – **interpolazioni**: Nacio Herb Brown, Arthur Freed, David Snell, Jesse Greer, Ray Klages, Martin Broones, Fred Fisher, Andy Rice – **int.**: Jack Benny (presentatore) e in vari numeri staccati molti attori famosi fra cui Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi) nello «sketch» **Bungling Magicians Skit** – **p.**: Harry Rapf per la Metro-Goldwyn-Mayer – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (lungometraggio – 120 minuti) (sonoro).

Angora Love – **r.**: Lewis R. Foster – **s.**: Leo Mc Carey – **didascalie**: H.M. Walker – **f.**: George Stevens – **mo.**: Richard Currier – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Edgar Kennedy (il padrone di casa), Charlie Hall (il vicino), Harry Bernard (il poliziotto), Charley Young (Mr. Caribeau) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli) (è l'ultimo film muto di Laurel e Hardy, presentato in ritardo rispetto alla data di produzione. Tutti i film seguenti sono da intendersi sonori e parlati, senza bisogno di ulteriore specificazione).

1930 **Night Owls** – **r.**: James Parrott – **s.**: Leo McCarey – **sc.**: H.M. Walker – **f.**: George Stevens – **mo.**: Richard Currier – **m.**: Marvin Hatleye Harry von Tilzer – **suono**: Elmer R. Raguse – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Edgar Kennedy (il poliziotto Kennedy), James Finlayson (Meadows, il maggiordomo), Anders Randolph (il capo della polizia), Harry Bernard, Charles McMurphy, Baldwin Cooke (altri poliziotti) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli).

Ladrones (versione del precedente in lingua spagnola).
versioni non identificate in lingua italiana, tedesca, francese.

Blotto – **r.**: James Parrott – **s.**: Leo McCarey – **dial.**: H.M. Walker – **f.**: George Stevens – **mo.**: Richard Currier – **suono**: Elmer R. Raguse – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Anita Garvin (la moglie di Laurel),

Oh che bella guerra!:

Beau Hunks (1931, con Sam Lufkin) ...

Stanley (Tiny) Sandford (il capo cameriere del night club), Baldwin Cooke (un cameriere), Charlie Hall (il tassista), Frank Holliday (il cantante), Dick Gilbert (il tipo nella cabina telefonica), Jack Hill – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli).

La vida nocturna (versione del precedente in lingua spagnola) – varianti agli **int.**: Anita Loredo (la moglie di Laurel).

La nouba o Une nuit extravagante (versione francese) – varianti agli **int.**: Georgette Rhodes (la moglie di Laurel).

Brats – **r.**: James Parrott – **s.**: Leo McCarey e Hal Roach – **dial.**: H.M. Walker – **f.**: George Stevens – **mo.**: Richard Currier – **mo. didascalie**: Nat Hoffberg – **suono**: Elmer R. Raguse – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (nella duplice parte di se stessi e dei propri figli) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli).

I monelli (versione italiana del precedente).

Glückliche Kindheit (versione tedesca)

Les bon petits diables (versione francese)
una versione spagnola.

Below Zero (Sotto zero) – **r.**: James Parrott – **s.**: Leo McCarey – **dial.**: H.M. Walker – **f.**: George Stevens – **mo.**: Richard Currier – **suono**: Elmer R. Raguse – **m.** William Axt, Maud Nugent, Lawler, Marvin Hatley, Rayaf and Weller, Sam Grossman – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Charlie Hall (lo spazzino), Frank Holliday (il poliziotto), Leo Willis (il ladro), Stanley (Tiny)

Sandford (Pete, padrone del ristorante), Kay Deslys (la donna alla finestra), Blanche Payson (la signora che sfascia gli strumenti), Lyle Tayo e Retta Palmer (due donne), Baldwin Cooke (l'uomo alla finestra), Bobby Burns (il finto cieco e l'uomo che non poteva pagare il conto del ristorante), Jack Hill (l'uomo dell'autobus), Charley Sullivan, Charles McMurphy, Bob O'Conor (gente nel ristorante) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel an Hardy Comedies» – 2 rulli).

Tiembra y titubea (versione spagnola) – varianti agli **int.**: Bob O'Conor (il poliziotto) – una versione tedesca.

The Rougue Song – **r.**: Lionel Barrymore – **r. sequenze di Laurel e Hardy**: Hal Roach – **s.**: dall'operetta «Zigauner Liebe («Amore tzigano») di Franz Lehar – **sc.**: Frances Marion e John Colton – **f.** (in Technicolor bicromatico): Percy Hilburn e C. Edgar Schoenbaum – **scg.**: Cedric Gibbons – **cost.**: Adrian – **m.**: Franz Lehar – **arrangiamenti m. per i balletti**: Dmitri Tiomkin – **canzoni**: Herbert Stothart, Clifford Grey, Franz Lehar – **mo.**: Margaret Booth – **int.**: Lawrence Tibbet (Yegor), Catherine Dale Owen (la principessa Vera), Judith Voselli (la contessa Tatiana), Nance O'Neil (la principessa Alexandra), Florence Lake (Nadja), Lionel Belmore (Ossman), Ulrich Haupt (il principe Serge), Kate Price (Petrovna), Wallace McDonald (Hassan), Burr McIntosh (il conte Peter), Rames Bradbury jr. (Azamat), H.A. Morgan (Frolov), Elsa Alsen (la madre di Yegor), Stan Laurel (Ali-Bek), Oliver Hardy (Murza-Bek), Harry Bernard (una guardia) e The Albertina Rasch Ballet – **p.**: Lionel Barrymore per la Metro-Goldwyn-Mayer – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (lungometraggio – 115 minuti).

Hog Wild – **r.**: James Parrott – **s.**: Leo McCarey – **dial.**: H.M. Walker – **f.**: George Stevens – **mo.**: Richard Currier – **suono**: Elmer R. Raguse – **m.**: William Axt, Marvin Hatley, Hal Roach, Alice K. Howlett – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Fay Holderness (la moglie di Hardy), Dorothy Granger (la cameriera), Charles McMurphy (il conducente del tram) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli).

Pele mele (versione francese del precedente) – varianti agli **int.**: Yola D'Avril (la moglie di Hardy)

Radio mania (versione spagnola) – varianti agli **int.**: Linda Loredo (la moglie di Hardy)

The Laurel and Hardy Murder Case – **r.**: James Parrott – **dial.**: H.M. Walker – **f.**: George Stevens e Walter Lundin – **mo.**: Richard Currier – **suono**: Elmer R. Raguse – **m.**: William Axt, Marvin Hatley, Nathaniel Shilkret – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Fred Kelsey (il capo della polizia), Stanley (Tiny) Sandford (poliziotto), Del Henderson (il travestito), Bobby Burns (l'uomo nervoso alla finestra), Dorothy Granger (la giovane signora), Frank Austin (il maggiordomo) Lon Poff e Rosa Gore (la coppia anziana), Stanley Blystone (il detective), Art Rowlands – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 3 rulli).

Der Spuk um mitternacht (versione tedesca del precedente, con incluse scene di **Bert Marks**) – varianti agli **int.**: Otto Fries (il conduttore), Clara Guiol.

Noche de duendes (versione spagnola) – varianti agli **int.**: Bob O'Conor (il conduttore), Clara Guiol.

Bonnie Scotland (1935, con James Finlayson) ...

La maison de la peur o Feu mon oncle (versione francese) — varianti agli **int.**: Jean de Briac (il detective), Clara Guiol.

Another Fine Mess — **r.**: James Parrott — **s.**: liberatamente tratto dallo "sketch" teatrale «Home from the Honeymoon» di Arthur J. Jefferson — **dial.**: H.M. Walker — **f.**: George Stevens — **mo.**: Richard Currier — **m.**: Le Roy Shield — **suono**: Elmer R. Raguse — **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), James Finlayson (colonnello Wilburforce Buckshot), Thelma Todd (Lady Plumtree), Eddie Dunn (Meadows, il maggiordomo), Charles Gerrard (Lord Leopold Ambrose Plumtree), Gertrude Sutton (la cameriera), Harry Bernard, Bill Knight, Bob Mimford (i poliziotti), Bobby Burns (il ciclista), Joe Mole — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» — 3 rulli) («remake» di **Duck Soup**, 1927, v. sopra).

De bote en bote (versione spagnola del precedente).

1931 **Be Big** — **r.**: James Parrott — **dial.**: H.M. Walker — **f.**: Art Lloyd — **mo.**: Richard Currier — **suono**: Elmer R. Raguse — **m.**: Le Roy Shield, Ring-Hager, Frederic Van Norman, Mel Kaufman, Jessie Deppen e Marvin Hatley — **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Anita Garvin (la moglie di Laurel), Isabelle Keith (la moglie di Hardy), Charlie Hall (il ragazzo d'albergo), Baldwin Cooke (Cookie), Jack Hill e Ham Kinsey (passanti alla stazione ferroviaria), Chet Brandenberg (il tassista) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» — 3 rulli).

Les carottiers (versione francese del precedente, con l'aggiunta di una versione ampliata di **Laughing Gravy**) — **r.**: James W. Horne — varianti agli **int.**: Jean de Briac (Cookie).

Los calaveras o Er canelo (versione spagnola, con l'aggiunta come sopra) —

... *The Flying Deuces* (1939) ...

r.: James W. Horne — varianti agli **int.**: Linda Loredo (la moglie di Hardy) — una versione tedesca — **r.**: James S. Horne.

Chickens Come Home — **r.**: Hames W. Horne — **dial.**: H.M. Walker — **f.**: Art Lloyd e Jack Stevens — **mo.**: Richard Currier — **m.**: Le Roy Shield, Marvin Hatley, Alice K. Howlett — **suono**: Elmer R. Raguse — **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Mae Busch (la vecchia amante di Hardy), Thelma Todd (la moglie di Hardy), James Finlayson (il maggiordomo) Elizabeth Forrester (la moglie di Laurel), Frank Holliday (un ospite a pranzo), Patsy O'Byrne (la pettegola amica della signora Laurel), Charles French (il giudice), Gertrude Pelar (sua moglie), Frank Rice (cameriere), Gordon Douglas (un passante davanti all'appartamento), Ham Kinsey (fattorino dell'ascensore e l'impiegato dell'ufficio), Baldwin Cooke e Dorothy Layton (impiegati) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» — 3 rulli) («remake» di **Love'Em and Weep**, 1927).

Politiquerias (versione spagnola del precedente) — varianti agli **int.**: Rina De Liguoro (la vecchia amante di Hardy), Linda Loredo (la moglie di Hardy), Carmen Granada (la moglie di Laurel), Ellinor Van Der Veer (un'invitata al pranzo), Pedro Regas (un impiegato dell'ufficio), Vera Zouroff e Benito Fernandez (due invitati a pranzo).

The Stolen Jools — **superv.**: E.K. Nadel — **r.**: William McGann — **int.**: (in ordine di apparizione) Wallace Beery (il sergente del posto di polizia), Buster Keaton, Jack Hill, Allen Jenkins, J. Farrel McDonald (i Keystone Kops), Edward G. Robinson e George E. Stone (i primi ladri), Eddie Kane (il detective), Stan Laurel e Oliver Hardy (i due uomini migliori dell'ispettore Kane), Allen (Farina) Hoskins, Matthew (Stymie) Beard, Norman (Chubby), Chaney, Mary Ann Jackson, Shirley Jean Rickert, Dorothy (Echo) De Borba, Bobby

. *Block-Heads* (1938)

(Wheezer) Hutschins, Pete the Pup (la Our Gang), Polly Moran (la governante di Norma Shearer), (la derubata), Hedda Hopper (l'amica della Shearer), Joan Crawford e William Haines (la coppia), Dorothy Lee (una signora), Edmund Lowe e Victor McLaglen (i militari in uniforme), El Brendel (il cameriere svedese), Charlie Murray e George Sidney (gli impiegati al banco dell'albergo), Winnie Lightner (la signora che canta nel tubo del bagno), Fifi D'Orsay (la venditrice di sigarette), Warner Baxter («Cisco Kid»), Irene Dunne (la signora nell'atrio), Bert Wheeler e Robert Woolsey (i clienti del drugstore che cantano «Rio Rita»), Richard Dix (l'uomo che esce dall'ingresso degli artisti), Claudia Dell (l'attrice in palcoscenico), Lowell Sherman (il regista), Eugene Pallette (il giornalista «No»), Stuart Erwin (il giornalista «Yes»), Richard (Skeets) Gallagher (il giornalista «Maybe»), Gary Cooper (il direttore del giornale), Wynre Gibson (il cronista che segue il ballo annuale delle stelle del cinema), Charles (Buddy) Rogers (un altro cronista), Maurice Chevalier (detective francese amico di Rogers), Douglas Fairbanks jr. (l'uomo con Loretta Young sotto l'albero), Loretta Young (se stessa), Richard Barthelmess (se stesso), Louise Fazenda, Charles Butterworth, Bebe Daniels, Ben Lyon, Barbara Stanwyck (la donna che legge poesie), Frank Fay (l'uomo che legge il giornale), Jack Oakie e Fay Wray (la coppia che recita in un film), Joe E. Brown (l'uomo con la barba), George (Gabby) Hayes (il proiezionista), Little Billy (il nano), Mitzi Green (la donna che risolve il mistero) e Bert Lytell come presentatore — **p.**: Pat Casey per la Paramount — **d.**: Paramount e National Screen Service (2 rulli — cortom. promozionale presentato dal National Vertiety Artists, in collaborazione con le sigarette Chesterfield, per raccogliere fondi per aiutare il N.V.A. Sanatorio di Tubercolosi di Saranac Lake, New York, oggi: Will Rogers Memorial Hospital for Respiratory Diseases).

Laughing Gravy — **r.**: James W. Horne — **dial.**: H.M. Walker — **f.**: Art Lloyd —

mo.: Richard Currier – **m.**: Le Roy Shield e Marvin Hatley – **Int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Charlie Hall (il padrone di casa), Harry Bernard (il poliziotto), Charles Dorety (l'ubriaco) e il cane Laughing Gravy – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli) – le versioni francesi, tedesca e spagnola comprendevano unito anche **Be Big** (v. sopra).

Our Wife – **r.**: James W. Horne – **dial.**: H.M. Walker – **f.**: Art Lloyd – **mo.**: Richard Currier – **suono**: Elmer R. Raguse – **m.**: Le Roy Shiel e Marvin Hatley – **Int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Jean (Babe) London (Dulcy, la sposa), James Finlayson (il padre della sposa), Ben Turpin (William Gladding, il giudice di pace), Blanche Payson (la moglie del giudice), Charley Rogers (il maggiordomo) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli).

Pardon Us – **r.**: James Parrott – **s.** e **sc.**: H.M. Walker – **f.**: George Stevens (secondo altri: Jack Stevens) – **mo.**: Richard Currier – **suono**: Elmer R. Raguse – **m.**: Le Roy Shield, Edward Kilenyi, Arthur J. Lamb, H.W. Petrie, Will Marion Cook, Irving Berlin, Cole and Johnston, Abe Olman, M. Ewing, Freederic Van Norman, L.E. de Francesco, J.S. Zamecnik, Freita Shaw e Marvin Hatley – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Walter Long («The Tiger», un forzato), James Finlayson (l'insegnante), June Marlowe (la figlia della guardia), Wilfred Lucas (suo padre), Sam Lufkin, Silas D. Wilcox, George Miller (guardie del carcere), Charlie Hall (nelle due parti di un assistente del dentista e di un fattorino), Frank Holliday (il poliziotto nell'aula scolastica), Harry Bernard (sergente Warren), Stanley (Tiny) Sandford (agente Le Roy Shields), Bobby Burns (il paziente dal dentista), Frank Austin (il paziente in anticamera), Otto Fries (il destista), Robert Kortman e Leo Willis (compari di «The Tiger»), Jerry Mandy, Bobby ed Eddie Dunn, Baldwin Cooke, Charles Dorety, Dick Gilbert, Will Stanton, Jack Herrick, Jack Hill, Gene Morgan, Charles A. Bachman, John (Blackie) Whiteford, Charley Rogers (carcerati), Gordon Douglas (un tipo a mensa), James Parrott e Hal Roach (due prigionieri che marciano in formazione), Eddie Baker (sovrintendente della piantagione, a cavallo), The Etude Ethiopian Chorus (i raccoglitori di cotone) e «Bloodhound» (Belle) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (lungometraggio – 56 minuti).

Muraglie (edizione italiana del precedente)
– varianti agli **int.**: Guido Trento (il direttore del penitenziario)

versione francese
– varianti agli **int.**: Boris Karloff (un carcerato)

versione tedesca

Come Clean – **r.**: James W. Horne – **dial.**: H. M. Walker – **f.**: Art Lloyd – **mo.**: Richard Currier – **suono**: Elmer R. Raguse – **m.**: Le Roy Shield, John Philip Sousa e Marvin Hatley – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Gertrude Astor (la moglie di Hardy), Linda Loredo (la moglie di Laurel), Mae Busch (Kate), Charlie Hall (il barista), Eddie Baker (il detective), Stanley (Tiny)Sandford (il portiere), Gordon Douglas (l'impiegato al banco) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli).

One Good Turn – **r.**: James W. Horne – **dial.**: H.M. Walker – **f.**: Art Lloyd – **mo.**: Richard Currier – **suono**: Elmer R. Raguse – **m.**: Le Roy Shield e Marvin Hatleu – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Mary Carr (la vec-

chia signora), Billy Gilbert (l'ubriaco), James Finlayson, Snub Pollard, Lyle Tayo, Gordon Douglas, Dorothy Granger (gli attori), Dick Gilbert, George Miller, Baldwin Cooke, Ham Kinsey, Retta Palmer, William Gillespie, Charley Young (gente per la strada) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli).

Beau Hunks o Beau Chumps – **r.**: James W. Horne – **dial.**: H.M. Walker – **f.**: Art Lloyd e Jack Stevens – **mo.**: Richard Currier – **m.**: Le Roy Shield, Herbert Ingraham, Riesenfeld e Marvin Hatley – **suono**: Elmer R. Raguse – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Charles Middleton (il colonnello comandante della Legione Straniera), Charlie Hall (recluta n. 13), Stanley (Tiny) Standford (un legionario), Harry Schultz (capitano Schultz), Gardon Douglas (il legionario a Fort Arid), Sam Lufkin (un ribelle del Riff), Marvin Hatley e Jack Hill (due ribelli del Riff), Jack Hill, Leo Willis, Bob Kortman, Baldwin Cooke, Dick Gilbert, Oscar Morgan, Ham Kinsey (reclute della Legione), Broderick O'Farrell (il comandante di Fort Arid), James W. Horne (Abdul Kasim K'Horne, capo dei ribelli del Riff) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 4 rulli).

Les deux legionnaires (versione francese del precedente, comprendente anche **Helpmates**)

versione spagnola

On The Loose – **r.** e **s.**: Hal Roach – **dial.**: H.M. Walker – **f.**: Len Powers – **mo.**: Richard Currier – **m.**: Le Roy Shield – **int.**: Thelma Todd e ZaSu Pitts (se stesse), Claud Allister e John Loder (i due giovanotti), Billy Gilber (il sarto per sognora), Charlie Hall (l'uomo del tiro a segno), Gordon Douglas e Jack Hill (gli uomini della «Fun House»), Buddy MacDonald (il ragazzo), Otto Fries (Bully) e la partecipazione straordinaria di Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi) – **p.**: Hal Roach – **d.**: MetroGoldwyn-Mayer (serie «Pitt-Todds Comedies» – 2 rulli).

1932 **Helpmates** – **r.**: James Parrott – **dial.**: H.M. Walker – **f.**: Art Lloyd – **mo.**: Richard Currier – **m.**: Le Roy Shield e Marvin Hatley – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Blanche Payson (la moglie di Hardy), Bobby Burns (il vicino), Robert Callahan (il fattorino) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli).

Any Old Port – **r.**: James W. Horne – **dial.**: H.M. Walker – **f.**: Art Lloyd – **mo.**: Richard Currier – **m.**: Le Roy Shield e Marvin Hatley – **suono**: Elmer R. Raguse – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Diane Duval (poi Jacqueline Wells, poi Julie Bishop) (la sposa), Walter Long (il padrone della locanda), Harry Bernard (l'organizzatore di incontri di pugilato), Charlie Hall (il secondo di Laurel sul ring), Bobby Burns (il giudice di pace), Sam Lufkin (l'arbitro dell'incontro di pugilato), Dick Gilbert (il secondo di Long sul ring), Eddie Baker (il capo della polizia), Will Stanton (l'ubriaco), Jack Hill, Baldwin Cooke, Ed Brandenberg (spettatori all'incontro di pugilato) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 ruli).

The Music Box – **r.**: James Parrott – **dial.**: H.M. Walker – **f.**: Walter Lundin e Len Powers – **mo.**: Richard Currier – **suono**: James Greene – **m.**: Le Roy Shield, Francis Scott Key, Marvin Hatley e Harry Graham, Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Billy Gilbert (prof. Theodore von Schwarzenhoffen), William Gillespie (il venditore del pianoforte), Charlie Hall (il postino), Gladys Gale (la moglie del professore), Sam Lufkin (il poliziotto), Lilyan Irene (la cameriera), Marvin Hatley (suona il piano fuori campo) e la cavalla Susie – **p.**:

Letto matrimoniale:
They Go Boom (1929) ...

Hal Roach – **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel & Hardy Comedies»)– 3 rulli) («Academy Award» premio Oscar per il migliore cortometraggio del 1932) («remake» con varianti di **Hats Off**, 1927).

The Chimp – **r.**: James Parrott – **dial.**: H.M. Walker – **f.**: Walter Lundin – **mo.**: Richard Currier – **m.**: Le Roy Shield, Walt Eufel, Marvin Hatley, Rosas, Jon Philip Sousa e John N. Klohr – **suono**: Elmer R. Raguse – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Billy Gilbert (il padrone di casa), James Finlayson (il presentatore del circo), Stanley (Tiny) Sandford (Destructo, l'uomo-palla di cannone), Martha Sleeper (la moglie del padrone di casa), George Miller (il padrone del circo), Baldwin Cooke, Dorothy Layton, Belle Hare (artisti del circo), Jack Hill (uno del pubblico) e Charles Gamora (la scimmia) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 3 rulli).

County Hospital – **r.**: James Parrott – **dial.**: H.M. Walter – **f.**: Art Lloyd – **mo.**: Bert Jordan e Richard Currier – **m.**: Le Roy Shield e Marvin Hatley – **suono**: James Greene – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Billy Gilbert (il medico), Sam Lufkin (il poliziotto), Baldwin Cooke e Ham Kinsey (gli infermieri), May Wallace (la capo infermiera), Frank Holliday (un visitatore dell'ospedale), Lilyan Irene, Belle Hare, Dorothy Layton (le infermiere), William Austin (il paziente inglese) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli).

Scram! – **r.**: Ray McCarey – **dial.**: H.M. Walker – **f.**: Art Lloyd – **mo.**: Richard Currier – **suono**: James Greene – **m.**: Le Roy Shield, Marvin Hatley, Ring-Hager, Warren-Green e J.S. Zamecnik – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Arthur Housman (il gentiluomo ubriaco), Rychard Cramer (il giudice Beaumont), Vivien Oakland (sua moglie), Sam Lufkin e Charles

McMurphy (poliziotti), Baldwin Cooke (cronista giudiziario), Charles Dorety – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli).

Pack Up Your Troubles (Conoscete Mister Smith? o Il compagno B) – **r.**: George Marshall e Ray Mc Carey – **sc.**: H.M. Walker – **f.**: Art Lloyd – **suono**: James Greene – **mo.**: Richard Currier – **m.**: Le Roy Shiel e Marvin Hatley – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Jacquie Lyn (la bimba), Donald Dillaway (Eddie Smith, suo padre), Tom Kennedy (il sergente del reclutamento), Grady Sutton (Eddie, lo sposo), C. Montague Shaw (il padre dello sposo), Muriel Evans (la sposa), Al Hallet e Bill O'Brien (i maggiordomi), Mary Carr (la donna che consegna a Eddie la lettera di Nan), Billy Gilbert (il padre della sposa), James Finlayson (il generale), Mary Gordon (signora MacTavish, la baby-sitter), Lew Kelly (Saunders, il guardiano della banca), Frank Brownlee (il sergente istruttore), George Marschall (il cuoco del campo militare), Charley Rogers (Rogers, il maggiordomo raffreddato), Frank Rice (Parkins, il maggiordomo), James C. Morton, Gene Morgan, James Mason (agenti di polizia), Charles Dorety (un passante), Charles Middleton e Nora Cecil (gli assistenti sociali), Jack Hill (la nuova recluta e, alla fine, un pedone), Ham Kinsey (il fattorino dei telegrammi), Dorothy Layton (la damigella d'onore della sposa), Charley Young (uno della folla), Ellinor Van Der Veer (l'imperturbabile dama alle nozze), Robert Emmett Homans (il detective), Richard Tucker (il presidente della banca e nonno della bambina), Rychard Cramer (zio Jack), Adele Watson (Annie, sua moglie), Dick Gilbert (Jerry), Marvin Hatley, Ben Hendricks jr., Pat Harmon, Bud Fine, Frank S. Hagney, Bob (Mazooka) O'Conor, Pete Gordon, Baldwin Cooke, Henry Hall – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (lungometraggio – 68 minuti).

Their First Mistake – **r.**: George Marshall – **mo.**: Richard Currier – **m.**: Marvin Hatley e Le Roy Shield – **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Mae Busch (la moglie di Hardy), Billy Gilbert (l'ufficiale giudiziaio), George Marshall (il vicino) – **p.**: Hal Roach – **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» – 2 rulli).

Towed in a Hole – **r.:** George Marshall – **f.:** Art Lloyd – **mo.:** Richard Currier – **m.:** Le Roy Shield e Marvin Hatley – **suono:** James Greene – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Billy Gilbert (il venditore del battello) – **p.:** Hal Roach – **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli).

1933 **Twice Two** – **r.:** James Parrott – **f.:** Art Lloyd – **mo.:** Bert Jordan – **suono:** James Greene – **mo.:** Marvin Hatley e Le Roy Shield – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi e le rispettive mogli), Baldwin Cooke (il Barista), Charlie Hall (il fattorino), Ham Kinsey (il passante fuori del negozio), le voci di Carol Tevis (per Laurel in abiti femminili) e di Mae Wallace (per Hardy in abiti femminili) – **p.:** Hal Roach – **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli).

Me and My Pal – **r.:** Charles Rogers e Lloyd French – **f.:** Art Lloyd – **mo.:** Bert Jordan – **suono:** James Greene – **m:** Le Roy Shield, Wagner e Marvin Hatley – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), James Finlayson (Mr. Peter Cucumber), Marion Bardell (la sposa), Caroll Borland e Mary Kornman (le damigelle d'onore della sposa), James C. Morton (l'agente di polizia), Eddie Dunn (il tassista), Charlie Hall (il fattorino), Bobby Dunn (il fattorino del telegrafo), Charles McMurphy e Eddie Baker (poliziotti), Charley Young (l'usciere al matrimonio), Walter Plinge (Hies, il maggiordomo) – **p.:**

Brats (1930)

Hal Roach – **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli).

The Devil's Brother o **Fra Diavolo** (Fra Diavolo) – **r.:** Hal Roach e Charles Rogers – **s.:** dall'opera buffa «Fra Diavolo» (1830) di Daniel F. Auber – **sc.:** Jeannie McPherson – **f.:** Art Lloyd e Hap Depew – **mo.:** Bert Jordan e William Terhune – **m.:** Daniel F. Auber – **dir.m.:** Le Roy Shield – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy («Stanlio» e «Ollio» - in italiano - anche nell'edizione originale americana, dato che si tratta di personaggi italiani), Dennis King (Fra Diavolo, alias il Marchese di San Marco), Thelma Todd (Lady Pamela Rocberg), James Finlayson (Lord Rocberg), Henry Armetta (Matteo), Lane Chandler (il tenente), Arthur Pierson (Lorenzo), Lucille Browne (Zerlina), George Miller (il sacerdote del villaggio), Stanley (Tiny) Sandford (il taglialegna tremante), James C. Morton (il vecchio taglialegna astuto), Nina Quartaro (l'amante di Fra Diavolo), Jack Hill, Dick Gilbert, Arthur Stone (banditi di Fra Diavolo), John Qualen (il proprietario del toro), Edith Fellows e Jackie Taylor (i bambini del villaggio), Rolfe Sedan, Kay Deslys, Leo White, Lilian Moore, Walter Shumway, Louise Carver (i clienti della taverna), Matt McHugh (Francesco), Harry Bernard (due parti: un bandito e uno sbronzo alla taverna) – **p.:** Hal Roach – **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (lungometraggio - 90 minuti).

The Midnight Patrol (Ronda di mezzanotte) – **r.:** Lloyd French – **f.:** Art Lloyd – **mo.:** Bert Jordan – **m.:** Marvin Hatley e Le Roy Shield – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Robert Hotman (il ladro), Charlie Hall (il complice), Walter Plinge (lo scassinatore), Harry Bernard (visitatore della cella), Frank Brownlee (Ramsbottom, capo della polizia), James C. Morton, Stanley (Tiny) Sandford, Edgar Dearing (agenti di polizia), Eddie Dunn (il

sergente), Billy Bletcher (l'addetto alla radio della polizia) — **p.:** Hal Roach — **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli).

Busy Bodies — **r.:** Lloyd French — **f.:** Art Lloyd — **mo.:** Bert Jordan — **suono:** James Greene — **m.:** Le Roy Shield, Marvin Hatley e Alice K. Howlett — **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Stanley (Tiny) Sandford (il caposquadra), Charlie Hall (il compagno strabico), Jack Hill (un altro lavoratore), Dick Gilbert (lo spalatore), Charley Young (l'uomo con la giacca) — **p.:** Hal Roach — **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli).

Wild Poses — **r.:** Robert F. McGowan — **f.:** Francis Corby — **mo.:** William Terhune — **suono:** Harry Baker — **int.:** George (Spanky) McFarland, Matthew (Stymie) Beard, Tommy Bond, George (Darby) Billings, Jerry Tucker (Hal Roach's Rascals), Franklin Pangborn (Otto Phocus, il fotografo), Emerson Treacy (Emerson, il padre di Spanky), Gay Seabrook (Gay, la madre di Spanky), e la partecipazione straordinaria di Stan Laurel e Oliver Hardy (i due bambini) — **p.:** Hal Roach — **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Our Gang Comedies» - due rulli).

Dirty Work — **r.:** Lloyd French — **f.:** Kenneth Peach — **mo.:** Bert Jordan — **suono:** William B. Delaplain — **m.:** Marvin Hatley e Le Roy Shield — **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Lucien Littlefield (prof. Noodle, lo scienziato pazzo), Sam Adams (Jessup, il maggiordomo) e la scimmia Jiggs — **p.:** Hal Roach — **p.:** Hal Roach — **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli).

... *Be Big* (1931) ...

1934 **Sons of the Desert** (I figli del deserto) – **r.:** William A. Seiter – **s.:** Frank Craven – **sc.:** Byron Morgan – **f.:** Kenneth Peach – **r. associato:** Lloyd French – **cor.:** Dave Bennet – **suono:** Harry Baker – **m.:** Marvin Hatley, William Axt, George M. Cohan, O'Donnell-Heath, Marquardt e Le Roy Shield – **mo.:** Bert Jordan – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Charley Chase (se stesso), Mae Busch (la moglie di Hardy), Dorothy Christy (la moglie di Laurel), Lucien Littlefield (dott. Horace Meddick, veterinario), John Elliott (il gran maestro dei «Sons of the Desert»), Philo McCullough (il suo assistente), Charley Young, John C. Merton, William Gillespie, Bobby Burns, Charles McAvoy, Al Thompson, Eddie Baker, Jimmy Aubrey, Chet Brandenberg, Don Brodie (i membri della confraternita «Sons of the Desert»), Charita (la prima ballerina di «hula»), Harry Bernard (due parti: il barista e un poliziotto), Sam Lufkin, Ernie Alexander, Charlie Hall (camerieri), Baldwin Cooke (l'uomo che introduce l'ufficiale della nave), Stanley Blystone e Max Wagner (i due dirigenti dello «speakeasy»), Pat Harmon (portiere), Ty Parvis (il cantante alla convenzione dei «Sons of the Desert»), Blade Stanhope Conway e Bob Cummings e la voce fuori campo di Billy Gilbert (Mr. Ruttledge) – **p.:** Hal Roach – **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (lungometraggio - 68 minuti) (secondo la stampa professionale dell'epoca, uno dei 10 film di maggiore incasso del 1934).

Oliver the Eighth (in G.B.: **The Private Life of Oliver the Eighth**) – **r.:** Lloyd French – **f.:** Art Lloyd – **mo.:** Bert Jordan – **m.:** Le Roy Shield e Ray Henderson – **suono:** William B. Delaplain – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Mae Busch (la vedova), Jack Barty (Jetters, il maggiordomo) – **p.:** Hal Roach – **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - tre rulli).

Hollywood Party (La grande festa) – **r.:** Richard Boleslawski, Allan Dwan e Roy Rowland (questi due nomi non appaiono nei titoli di testa) – **s. e sc.:** Howard Dietz e Arthur Kober – **f.:** James Wong Howe – **sequenza a disegni animati in Technicolor:** Walt Disney Productions – **scg.:** Fredric Hope – **arredamento:** Edwin B. Willis – **cost.:** Adrian – **cor.:** Seymour Felix, George Hale, David Gould – **m.** e **parole:** Richard Rodgers e Lorenz Hart, Walter Donaldson e Gus Kahn, Nacio Herb Brown e Arthur Freed – **mo.:** George Boemler – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Lupe Velez (se stessa), Jimmy Durante (se stesso), Jean Durante (se stessa), Ted Healy e i Three Stooges (Moe Howard, Jerry (Curly) Howard, Larry Fine) (se stessi), Frances Williams (se stessa), Robert Young (se stesso), Charles Butterworth (Harvey Clemp), Polly Moran (Henrietta Clemp), Tom Kennedy (Beavers, il portiere), Ben Bard (Charley), Richard Carle (Knapp, il manager di Schnarzan), George Givot (Liondora, la diva rivale), Eddie Quillan (Bob), Jack Pearl (il Barone di Münchausen), June Clyde (Linda, nipote di Klemp), Leonid Kinskey (il tassista), Tom Herbert (il barista), Tom London (Paul Revere, in flashback), Jed Prouty (l'impresario teatrale), Edwin Maxwell (Buddy Goldfard, il manager di Liondora), Rychard Cramer, Clarence Wilson, Nora Cecil (i pedanti scienziati), Baldwin Cooke (l'uomo che apre la porta per gli scienziati), Bess Flowers, Muriel Evans, Sidney Bracy e Arthur Treacher (i maggiordomi), Irene Hervey (ballerina), Frank Austin (un invitato al ricevimento), Ray Cooke, Ernie Alexander (cameriere al ricevimento), i cantanti Arthur Jarrett, Harry Barris, The Shirley Ross Quartet e le voci fuori campo di Walt Disney (per Mickey Mouse [Topolino]) e Billy Bletcher (per Big Bad Wolf -il Lupo Cattivo- nei disegni animati – **p.:** Harry Rapf e Howard Dietz per la Metro-Goldwyn-Mayer – **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (lungometraggio - 68 minuti).

Going Bye-Bye! — **r.:** Charles Rogers — **f.:** Francis Corby — **mo.:** Bert Jordan — **m.:** Le Roy Shield — **suono:** Harry Baker — **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Walter Long («Butch» Long, il criminale), Mae Busch (l'amante di Long), Sam Lufkin (un astante), Harry Dunkinson (il giudice), Ellinor Van Der Veer, Baldwin Cooke, Fred Holmes, Jack (Tiny) Lipson, Lester Dorr, Charles Dorety (gente al processo) — **p.:** Hal Roach — **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli).

Them Thar Hills — **r.:** Charles Rogers — **f.:** Art Lloyd — **mo.:** Bert Jordan — **m.:** Hill, Le Roy Shield e Marvin Hatley — **suono:** James Greene — **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Billy Gilbert (il medico), Charlie Hall e Mae Busch (la coppia di turisti), Bobby Dunn, Sam Lufkin, Dick Alexander (i contrabbandieri di liquori), Eddie Baker, Baldwin Cooke, Bobby Burns (i poliziotti) — **p.:** Hal Roach — **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli).

Babes in Toyland (Nel mondo delle meraviglie) — **r.:** Gus Meins e Charles Rogers — **s.:** dall'operetta di Victor Herbert (musica) e Glen McDonough (te-

Oliver the Eight (1934)

sto) – **sc.:** Nick Grinde e Frank Butler – **f.:** Art Lloyd, Francis Corby – **mo.:** William Terhune e Bert Jordan – **m.:** Victor Herbert – **dir. m.:** Harry Jackson – **m. aggiunte:** Ann Ronnell e Frank Churchill – **suono:** Elmer R. Raguse – **int.:** Stan Laurel (Stannie Dum), Oliver Hardy (Ollie Dee), Charlotte Henry (Little Bo-Peep), Henry Brandon [Harry Kleinbach] (Silas Barnaby), Johnny Downs (Little Boy Blue), Jean Darling (Curly Locks), Marie Wilson (Mary Quite Contrary), Virginia Karns (Mother Goose), Florence Roberts (la vedova Peep), William Burress (il fabbricante di giocattoli), Ferdinand Munier (Babbo Natale), Frank Austin (il giudice di pace), Gus Leonard (Candle Snuffer), John George (il servo di Barnaby), Scotty Beckett, Marianne Edwards, Tommy Bupp, Georgie Billings, Jerry Tucker, Jackie Taylor, Dickie Jones (gli scolari), Alice Dahl (Little Miss Muffett), Pete Gordon (il Gatto e il Violino), Sumner Getchell (Pollicino), Billy Bletcher (il capo della polizia), Payne Johnson, Angelo Rossitto (due dei Tre Porcellini), Charley Rogers (il pescatore), Alice Moore (la Regina di Cuori), Alice Cooke (Mamma Hubbard), Kewpie Morgan (Old King Cole), Stanley (Tiny) Sandford, Eddie Baker, Scott Mattraw (l'uomo che grida dalla torre), Dick Alexander e Richard Powell (le guardie del re), Fred Holmes (l'uomo in pallone), Jack Raymond e Eddie Borden (gli Uomini-Scimmia), Sam Lufkin, Jack Hill, Baldwin Cooke, Charlie Hall (abitanti di Toyland) – **p.:** Hal Roach – **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (lungometraggio - 79 minuti).

The Live Ghost (Il vascello stregato) – **r.:** Charles Rogers – **f.:** Art Lloyd – **mo.:** Louis MacManus – **m.:** Marvin Hatley, Irving Berlin, Arthur Kay e Le Roy Shield – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Walter Long (il Capitano), Mae Busch (la «vamp» del porto), Arthur Housman (il marinaio ubriaco), Harry Bernard (il barista), Pete Gordon, Leo Willis, Charlie Hall, Charlie Sullivan, Jack (Tiny) Lipson, Sam Lufkin, Dick Gilbert, Baldwin Cooke, Arthur Rowlands, Hubert Diltz, Bill Moore, John Power (marinai) – **p.:** Hal Roach – **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli).

1935 **Tit for Tat** – **r.:** Charles Rogers – **f.:** Art Lloyd – **mo.:** Bert Jordan – **suono:** William Randall – **m.:** Le Roy Shield e Marvin Hatley – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Charlie Hall (il negoziante), Mae Busch (sua moglie), James C. Morton (il poliziotto), Bobby Dunn (il taccheggiatore), Baldwin Cooke (il cliente), Jack Hill, Pete Gordon, Elsie MacKaye, Dick Gilbert, Lester Dorr, Viola Richard (passanti) – **p.:** Hal Roach – **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli).

The Fixer Uppers – **r.:** Charles Rogers – **f.:** Art Lloyd – **mo.:** Bert Jordan – **suono:** James Greene – **m.:** Le Roy Shield e Marvin Hatley – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Charles Middleton (Pierre Gustave), Mae Busch (sua moglie), Arthur Housman (l'ubriaco), Bobby Dunn (il tizio che passa nell'atrio), Noah Young (il barista), Dick Gilbert, Jack Hill, James C. Morton (gli agenti di polizia), Bob (Mozooka) O'Conor (Walter) – **p.:** Hal Roach – **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli).

Thicker than Water – **r.:** James W. Horne – **s.:** Stan Laurel – **f.:** Art Lloyd – **mo.:** Ray Snyder – **m.:** Le Roy Shield e Marvin Hatley – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Daphne Pollard (la moglie di Hardy), James Finlayson (l'esattore dell'asta), Harry Bowen (il banditore dell'asta), Ed Branderberg e Charlie Hall (i due al banco), Grace Goodall (l'infermiera Goodall), Bess Flowers (l'altra infermiera), Allen Cavan (il dottor Allen), Baldwin Cooke

Leave 'em Laughing (1928)

Laughing Gravy (1931)

Berth Marks (1929)

(un visitatore all'ospedale), Lester Dorr, Gladys Gale – **p.:** Hal Roach – **d.:** Metro-Goldwin-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli).

Bonnie Scotland (Allegri eroi) – **r.:** James W. Horne – **s.** e **sc.:** Frank Butler e Jeff Moffitt – **f.:** Art Lloyd e Walter Lundin – **mo.:** Bert Jordan – **m.:** Le Roy Shield e Marvin Hatley – **consulente tecnico (per le sequenze militari):** colonello W. E. Wynn – **int.:** Stan Laurel (Stanley McLaurel), Oliver Hardy (se stesso), June Vlasek [June Lang] (Lorna McLaurel), Anne Grey (Lady Violet Ormsby), David Torrence (Mr. Miggs, l'avvocato) William Janney (Alan Douglas), James Mack (il maggiordomo), James Finlayson (il sergente maggiore), Mary Gordon (signora Bickerdike, la padrona della locanda), May Beatty, Daphne Pollard (Milly, cameriera di Lady Violet), James May (il postino), Jack Hill (uno nell'atrio dell'albergo), Kathryn Sheldon (la maestrina), Minerva Urecal (la negoziante), Margaret Mann e Claire Verdera (governanti di casa), Maurice Black (Khan Mir Jutra), Vernon Steele (col. Gregor McGregor), Noah Young, Dan Maxwell, David Clyde, James Burtis (il quartetto scozzese), Brandon Hust (il poliziotto militare), Olaf Hytten (il sergente scozzese), Marvin Hatley (il soldato con l'accordeon), Claude King (gen. Fletcher), Bill Moore e Art Rowlands (due abitanti del villaggio scozzese), Frank Berson (groom), Gunnis Davis (il guardiacaccia), Lionel Belmore (il maniscalco), Dick Wessel (il suo aiutante), Charlie Hall, Bob (Mazooka) O'Conor, Leo Willis, Sam Lufkin, Bobby Dunn (i ribelli), Carlos J. de Valdez, Lal Chand Mehra, Anthony Francis, Raizada Devinder Nath Bali (gli indù), Phyllis Barry, Belle Daube, Elizabeth Wilbur (le donne pettegole), Colin Kenny, Pat Somerset, Jack Deery, Colonel McDonnell, Clive Morgan, Major Harris, Lay Belasco (gli ufficiali inglesi), i ballerini Carlotta Monti, Hona Hoy, Vaino Hassan, Julia Halia, Shura Shermet (i danzatori di Khna Mir Jutra), Gurdial Singh (Walla, il servo indú), Eddie Dass, Boswhan Singh, Otto Frisco, Abdullah Hassan (i musicanti indú), Frances Morris, Mary McLaren e i John Sutherland's Scotch Pipers – **p.:** Hal Roach – **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (lungometraggio - 80 minuti).

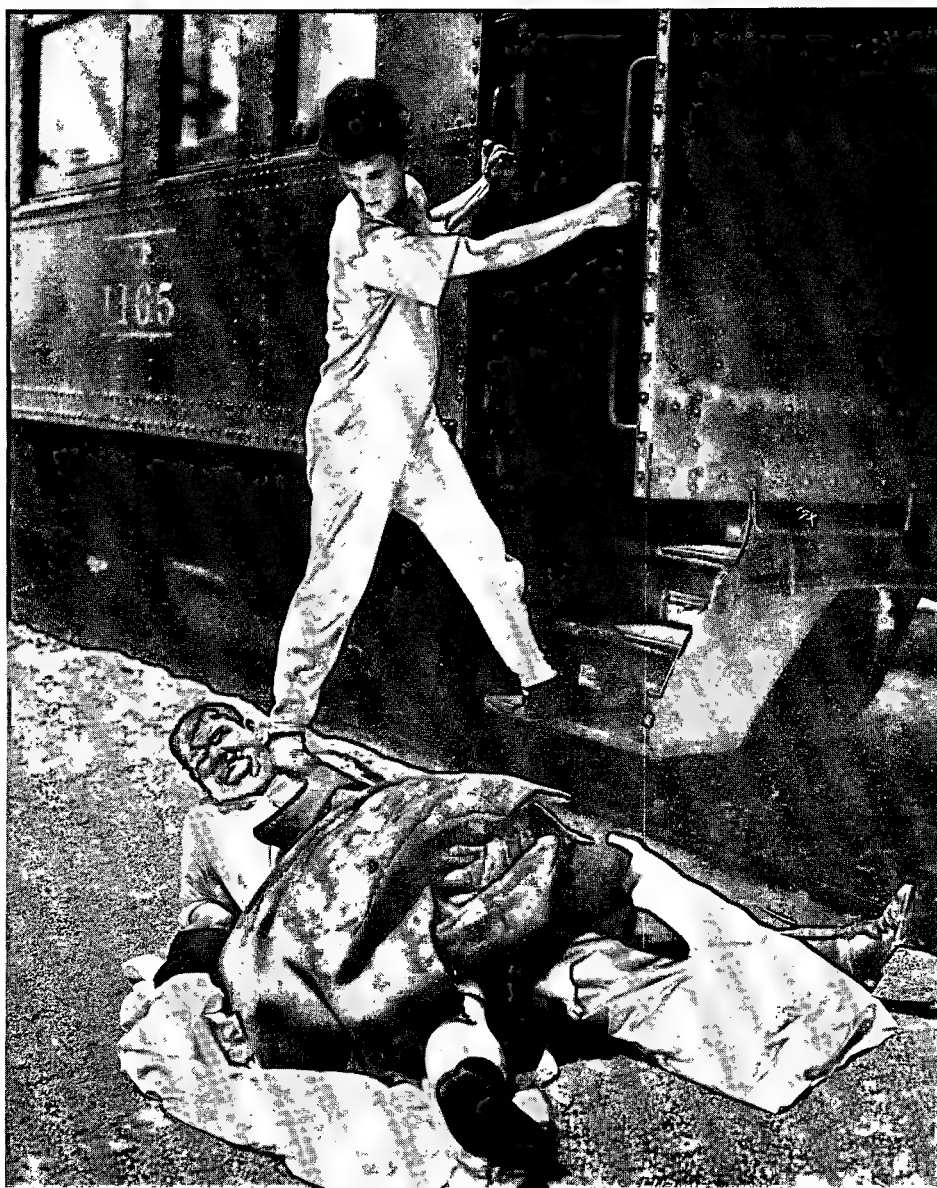
1936 **The Bohemian Girl** (La ragazza di Boemia o Noi siamo zingarelli) – **r.:** James W. Horne e Charles Rogers – **s.:** dall'operetta di William Michael Balfe (1843) – **sc.:** Alfred Bunn – **f.:** Art Lloyd e Francis Corby – **scg.:** Arthur I. Royce e William L. Stevens – **mo.:** Bert J hael W. Balfe – **m. aggiunte:** Nathaniel Shilkret e Robert Shayon – **dir. m.:** Nathaniel Shilkret – **suono:** Elmer R. Raguse – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Thelma Todd (la figlia della regina degli zingari), Jacqueline Wells [Julie Bishop] (Arline da adulta), Darle Hood (Arline da bimba), James Finlayson (Capitan Finn), Mae Busch (la moglie di Hardy), Antonio Moreno (il suo amante), Hardy Bowen (l'ubriaco), Zeffie Tilbury (la regina degli zingari), William P. Carlton (il Conte Arnheim), Harry Bernard (l'uomo che grida dalla torre), Mitchell Lewis (Salinas, l'attendente della regina degli zingari), Antoniette Lees, Andrea Leeds (la cameriera), Margaret Mann (la madre del Conte Arnheim), Harold Switzer (lo zingarello), James C. Morton (il conestabile), Eddie Borden (il nobile fatuo), Sam Lufkin (nelle tre parti di un negoziante, una guardia nella stanza della tortura e una vittima del borseggio), Bob (Mazooka) O'Conor (inserviente nella taverna), Bobby Dunn (il taverniere strabico), Felix Knight (il tenore tzigano), Dick Gilbert e Leo Willis (i due torturatori), Jack Hill, Arthur Rowlands, Lane Chandler, Baldwin Cooke, Lee Phelps (soldati), Sammy Brooks, Howard Hickman, Edward Earle, Alice Cooke, Tony Campenero, Jerry Breslin, Eddy Chandler, Rita Dunn (zingari), Bill Madsen, Frank Darie, la voce fuori campo di Charlie Hall, l'uccello parlante Yogi e il cane «Lau-

ghing Gravy» — **p.:** Hal Roach — **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (lungometraggio - 70 minuti).

On the Wrong Trek — **r.:** Charles Parrott (Charley Chase) e Harold Law — **f.:** Art Lloyd — **e.f.s.:** Roy Seawright — **mo.:** William Ziegler — **suono:** William B. Delaplain — **int.:** Charley Chase (se stesso), Rosina Lawrence (sua moglie), Bonita Weber (sua suocera), Gertrude Sutton, Jack Egan, Frances Morris (gli impiegati), Charles McAvoy, Eddie Parker, Bob (Mazooka) O'Conor (agenti della polizia stradale), Bud Jamison, Leo Willis, Bob Kortman, Harry Wilson (gente per la strada), Clarence H. Wilson (il nuovo manager del distretto), May Wallace (sua moglie) Harry Bowen, Harry Bernard, Dick Gilbert, Bobby Burns, Charlie Sullivan, Joe Bordeaux, Jack Hill, Lester Dorr e la partecipazione straordinaria di Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi) — **p.:** Hal Roach — **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Charley Chase Comedies» - due rulli).

Occhio per occhio:

The Finishing Touch (1928) ...

Our Relations (I nostri parenti o Allegri gemelli) – **superv.:** Lloyd French – **r.:** Harry Lachman – **s.:** dal racconto «The Money Box» di W. W. Jacobs – **sc.:** Richard Connell e Felix Adler – **adatt.:** Charles Rogers e Jack Jevine – **f.:** Rudolph Maté – **e.f.s.:** Roy Seawright – **scg.:** Arthur I. Royce e William L. Stevens – **m.:** Le Roy Shield – **mo.:** Bert Jordan – **suono:** William Randall – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi e i rispettivi cugini Alfie Laurel e Bert Hardy), Sidney Toler (il comandante della «S.S. Periwinkle»), Alan Hale sr. (Joe Groagan, cameriere), Daphne Pollard (la moglie di Hardy), Betty Hearly (la moglie di Laurel) Iris Adrian (Alice, una ragazza del caffè), Lona Andre (Lily, un'altra ragazza del caffè), James Finlayson (Finn, il capo macchinista), Arthur Housman (lo sbronzo), Jim Kilganon (un altro ubriaco), Charlie Hall (uno al monte di pegni), Harry Bernard, Harry Arras, Charles A. Bachman, Harry Neilman (agenti di polizia), John Kelly (il secondo di bordo), Art Rowlands e Harry Wilson (due marinai), Baldwin Cooke, Nick Copland, James C. Morton, Lee Phelps (i baristi), George Jimenez (il direttore del

... Berth Masks (1929)

caffè), Bob Wilbur (il tassista), Jim Pierce (il portiere), Ruth Warren (signora Addlequist), Walter Taylor (Snuffy, amico di Finn), Constantine Romanoff (Tuffy), Alex Pollard (cameriere), Bobby Dunn (fattorino), Falf Harolde e Noel Madison (i gangsters), Del Henderson (il giudice Polk), Fred Holmes (il cancelliere), Joe Bordeaux, Stanley (Tiny) Sandford, Billy Engle, Bob (Mazooka) O'Conor (i tipi sul molo) — **p.:** Hal Roach — **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (lungometraggio - 74 minuti).

1937 **Way Out West** (Allegri vagabondi o I fanciulli del West) — **r.:** James W. Horne — **s.:** Jack Jevne e Charles Rogers — **sc.:** Charles Rogers, Felix Adler e James Parrott — **f.:** Art Lloyd e Walter Lundin — **e.f.s.:** Roy Seawright — **scg.:** Arthur I. Royce — **arredamento:** William L. Stevens — **m.:** Marvin Hatley, Le Roy Shield, Van Alstyne, Leonard-Munson, J.L. Hill, Carroll-MacDonald, Nathaniel Shilkret, [illegible] Franz von Suppé — **dir. m.:** Marvin Hatley — **mo.:** Bert Jo[illegible] Oliver Hardy (se stessi), Sharon Lynne (Lola M[illegible]ckey Finn), Stanley Fields (lo sceriffo), Rosina [illegible]es Mason (il cliente ansioso), James C. Morton, [illegible]r (i baristi), Vivien Oakland (Molly, la moglie dello sce[illegible] [illegible] Bernard (l'uomo che mangia al bar), Mary Gordon e Mary Wallace (le cuoche), Jack Hill (un inserviente del «saloon»), Sam Lufkin, Tex Driscoll (il minatore barbuto), Flora Finch («Maw», sua moglie), Fred (Snowflake) Toones, Lester Dorr (un cowboy), il l'«Avalon Boys Quartet» [Chill Wills, Art Green, Walter Trask, Don Brookins] (se stessi), Bobby Dunn, John Ince, Fritzi Brunette, Frank Montgomery, Billy Wolf, Denver Dixon, Art Mix, Fred Cady, Eddie Borden, Helen Holmes, Ben Corbett, Buffalo Bill jr. Jay Wilsey, Cy Slocum (i tipi del «saloon»), la voce di Chill Wills per Stan Laurel da «basso» e la mula Dinah — **p.:** Stan Laurel per Hal Roach — **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (lungometraggio - 65 minuti).

Pick a Star (Scegliete una stella) — **r.:** Edward Sedgwick — **s.** e **sc.:** Richard Flournoy, Arthur Verron Jones, Thomas J. Dugan — **f.:** Norbert Brodine e Art Lloyd — **e.f.s.:** Roy Seawright — **scg.:** Arthur I. Royce — **arredamento:** William L. Stevens — **cost.:** Ernest Schrapps — **cor.:** Eddie Court — **m.:** Arthur Morton e Marvin Hatley — **canzoni:** R. Alexander Anderson, Johnny Lange, Marvin Hatley, Fred Stryker — **mo.:** William Terhune — **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Jack Haley (Joe Jenkins), Rosina Lawrence (Cecilia Moore), Patsy Kelly (Nellie Moore), Mischa Auer (Rinaldo Lopez, il divo del cinema), Lyda Roberti (Dagmar), Charles Halton (Malheimer), Russell Hicks (J. Aubrey Stone), Spencer Charters (il giudice Pike), Sam Adams (lo sceriffo), Robert Gleckler (il cameriere del night club), Johnny Arthur (Ernie), Joyce Compton (la sposa di Ernie), James Finlayson (il regista di Laurel e Hardy), Walter Long (un «duro» messicano), James C. Morton (il barista), Ralph Malone e Blair Davies (i piloti), Eddie Kane (Albert, il capocameriere), Charles A. Bachman, Charles McMurphy, Frank O'Connor (guardie dello studio), Charlie Hall e Ray Cooke (assistenti del regista), Cully Richards (il presentatore), Sam Lufkin (un messicano), John Hyams (il sig. McGregor), Leila McIntyre (la signora McGregor), Otto Fries e Howard Brooks (altri giudici), Margie Roanberg, Alice Moore, Mary Brackwell, Arline Abers (le vincitrici dei concorsi di bellezza), Brooks Benedict (Eddie, in società con Russell Hicks), May Wallace (la padrona di casa di Joe Jenkins), Jack Norton (Oscar), Wilma Cox (sua moglie), Barbara Weeks (una «entreneuse»), Edward Clayton (fattorino), Bob (Mazooka), O'Conor (l'uomo che annuncia l'arrivo dei banditi), Sid Saylor (lo spazzino), Jack Hill, Jack Egan (il direttore d'orchestra), Charley Sullivan (il benzinaio), Eddie Hart (Benny, l'autista), Si Jenks (il veterano), Wilbur Mack, Murdock MacQuarrie (l'impresario di pom-

A passo di danza:
The Second Hundred Years (1927, con Eugene Pallette e James Finlayson) ...

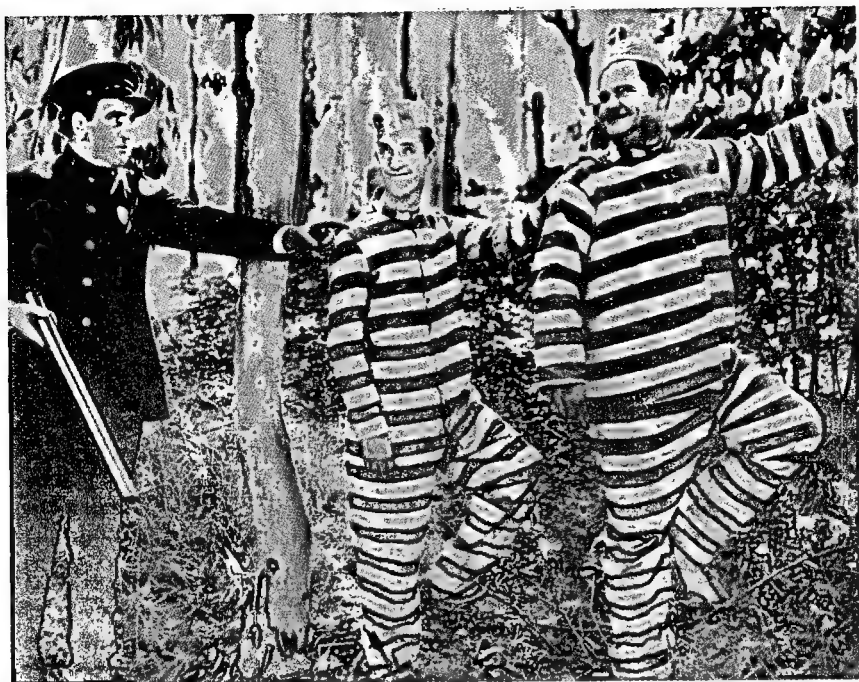
pe funebri), Mary Gordon (sua moglie), Al Williams jr. (il cassiere), Barney Carr (il macchinista), Felix Knight e Patricia Ka (i cantanti del night-club), James Burke (il detective Nolan) e fuori campo Bob McClung all'armonica per Laurel e Hardy — **p.:** Hal Roach — **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (lungometraggio - 70 minuti).

1938 **Swiss Miss** (Noi e... la gonna o Avventura a Vallechiara) — **r.:** John G. Blystone (e Hal Roach, il cui nome però non è indicato nei titoli) — **s.:** Jean Negulesco, Charles Rogers, Stan Laurel e Hal Roach (questi ultimi due non sono indicati nei titoli di testa) — **sc.:** James Parrott, Felix Adler e Charles Melson — **f.:** Norbert Brodine e Art Lloyd — **scg.:** Charles D. Hall — **arredamento:** William L. Stevens — **cost.:** Ernest Schrapps — **cor.:** Val Raset — **m.:** Arthur Morton — **dir. m.:** Marvin Hatley — **m. aggiunte:** Le Roy Shield, Phil Charig e Arthur Quenzer, Nathaniel Shilkret, Freedman-Slater, Marvin Hatley — **mo.:** Bert Jordan — **e.f.s.:** Ray Seawright — **suono:** William Randall — **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Walter Woolf King (Victor Albert), Della Lind [Grete Batzler] (Anna Hoepfel Albert), Adia Kuznetzoff (Franzelhuber), Eddie Kane (negoziante del villaggio), Anita Garvin (sua moglie), Franz Hug, Eric Blore (Edward Morton), Ludovico Tomarchio (Anton Luigi), Sam Lufkin e Tex Driscoll (i due contadini barbuti), Charles Judels (Emile, proprietario del caseificio), George Sorel (Joseph, l'autista), Harry Semels (il suonatore d'organetto), Etherine Landucci (suonatrice d'accordeon col gorilla), Gustav von Seyffertiz e Conrad Seideman (giardinieri), Joseph Struder, Louis Struder, Otto Jehle, Fritz Wolfesberger (suonatori), Bob (Mazooka) O'Conor e Michael Mark (due valligiani), Jean de Briac (Enrico, il cameriere), Agostino Borgato (l'uomo col carro tirato dalla mula), Jacques Vanaire,

.. *We Faw Down* (1928, con Bessie Flovers e Vivien Oakland) .

James Carson, Ed Searpa (camerieri dell'Alpen Hotel), Winstead (Doodles) Weaver (il tassista), Val Raset (il ballerino), Charles Gamora (il gorilla) e la mula Dinah — **p.:** Hal Roach (**p. manager:** Sidney S. Van Keauran) — **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (lungometraggio - 72 minuti).

Block-Heads (Vent'anni dopo) — **r.:** John G. Blystone — **s.** e **sc.:** Charles Rogers, Felix Adler, James Parrott, Harry Langdon, Arnold Belgard — **f.:** Art Lloyd — **e.f.s.:** Ray Seawright — **mo.:** Bert Jordan — **suono:** Hal Bumbaugh — **m.:** Marvin Hatley — **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Billy Gilbert (il cacciatore), Patricia Ellis (sua moglie), James C. Morton (James), Minna Gombell (la moglie di Hardy), James Finlayson (il gentiluomo per le scale), Harry Woods (il «duro» nell'appartamento), Tommy (Butch) Bond (suo figlio), Jean del Val (l'aviatore francese), Henry Hall (il sovrintendente della Casa del Reduce), Sam Lufkin (un veterano), Harry Strang (un sacerdote), William Royle (il comandante in trincea), Harry Earles (il nano in ascensore), Max Hoffman jr. (il giornalista), Patsy Moran (Lulu), Ed Brandenberg (un passante), Jack Hill (un soldato in trincea), George Chandler, Harry Stubbs — **p.:** Hal Roach — **p. ass.:** Hal Roach jr. (**p. manager:** Sidney S. Van Keuran) — **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (lungometraggio - 58 minuti).

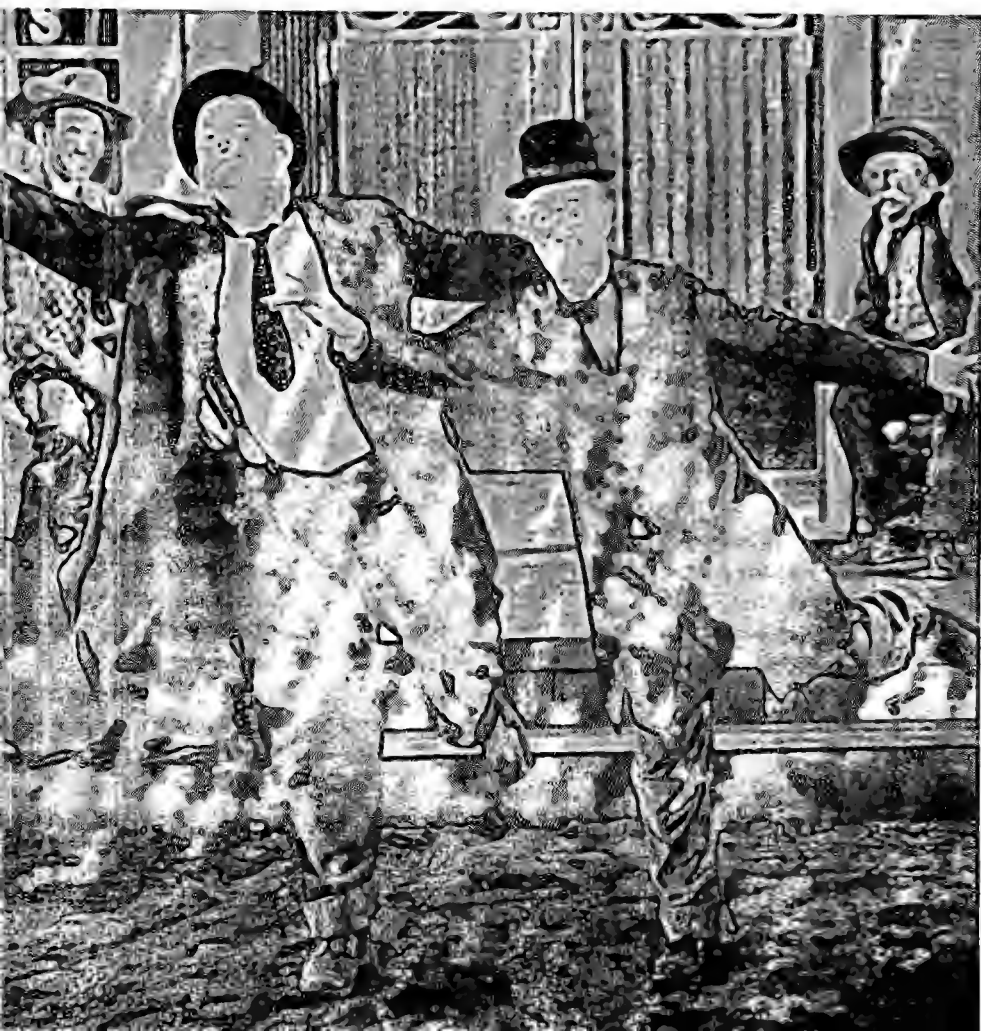
1939 **The Flying Deuces** (I diavoli volanti) — **r.:** A. Edward Sutherland — **r. seconda unità:** Robert Stillman — **s.** e **sc.:** Ralph Spence, Alfred Schiller, Charles Rogers e Harry Langdon — **sketch d'apertura di Laurel e Hardy:** Harry Langdon — **f.:** Art Lloyd — **f. aerea:** Elmer Dyer — **e.f.s.:** Howard Anderson — **mo:** Jack Dennis — **scg.:** Boris Leven — **consulente della p.:** Rudolph Maté — **capo pilota e consulente tecnico:** Frank Clarke — **m.:** John Leipold e Leo

. *Liberty* (1929, con Tom Kennedy) ...

Shuken — **dir. m.:** Edward Paul — **suono:** William Wilmarth — **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Jean Parker (Georgette), Reginald Gardiner (François), James Finlayson (il secondino della prigione), Charles Middleton (il comandante), Clem Wilenchick [Crane Whitley] (caporale), Jean del Val (sergente), Rychard Cramer (il camionista), Michael Visaroff (l'albergatore), Monica Bannister, Bonnie Bannon, Mary Jane Carey, Christine Cabanne (le amiche di Georgette), Frank Clarke (il pilota), Eddie Borden, Sam Lufkin (legionari messi fuori combattimento dai tappi di bottiglia), Kit Guard, Billy Engle, Jack Chefe (altri legionari) — **p.:** Boris Morros per RKO-Radio Pictures (**p. manager:** Joe Nadel) — **d.:** RKO (lungometraggio - 69 minuti).

1940 **A Chump at Oxford** — **r.:** Alf Goulding — **s.** e **sc.:** Charles Rogers, Felix Adler e Harry Langdon — **f.:** Art Lloyd — **e.f.s.:** Ray Seawright — **scg.:** Charles D. Hall — **arredamento:** William L. Stevens — **superv. cost.:** Harry Black — **m.:** Marvin Hatley — **mo.:** Bert Jordan — **suono:** William Randall — **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Forrester Harvey (Meredith), Wilfred Lucas (Williams, il rettore), Forbes Murray (il presidente della banca), Frank Baker (Jenkins, un domestico del rettore), Eddie Borden (il fantasma), Peter Cushing, Charlie Hall, Gerald Fielding, Victor Kendall, Gerald Rogers, Jack Heasley (gli studenti), Rex Lease (il ladro della banca), Stanley Blystone (il poliziotto), Alec Harford (il tassista) — **p.:** Hal Roach — **p. ass.:** Hal Roach jr. (**p. manager:** Sidney S. Van Keuran) — **d.:** United Artists (mediometraggio - 42 minuti).

A Chump at Oxford (Noi siamo le colonne) (edizione europea del precedente con l'aggiunta di un episodio iniziale) — **int. dell'episodio aggiunto:** James

Finlayson (Baldy Vandevere), Anita Garvin (sua moglie), Vivien Oakland (impiegata all agenzia di collocamento), James Millican (autista), Harry Bernard (poliziotto), Sam Lufkin (il conducente del carro della spazzatura), Jean de Briac (Pierre il cuoco), George Magrill (il guidatore del camion con rimorchio) — (lungometraggio - 63 minuti).

Saps at Sea (C'era una volta un piccolo naviglio) — **r.:** Gordon Douglas — **s.** e **sc.:** Charles Rogers, Felix Adler, Gil Pratt e Harry Langdon — **f.:** Art Lloyd — **e.f.s.:** Roy Seawright — **scg.:** Charles D. Hall — **arredamento:** William L. Stevens — **cost. superv.:** Harry Black — **m.:** Marvin Hatley e Le Roy Shield — **suono**: Elmer R. Raguse e William B. Delaplain — **consulente per le barche e la vita di mare:** Benton Roberts — **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), James Finlayson (dr. Finlayson, il medico), Ben Turpin (l'idraulico strabico), Rychard Cramer (Nick Grainger), Eddie Conrad (prof. O'Brien), Harry Hayden (Mr. Sharp), Charlie Hall (l'impiegato al banco), Patsy Moran (il centralinista), Gene Morgan, Charles A. Bachman, Bud Geary, Jack Greene (poliziotti), Eddie Borden (la vittima della violenza), Robert McKenzie (Capitan McKenzie), Ernie Alexander (lo strillone), Mary Gordon (signore O'Riley), Jack Hill (l'uomo sotto l'auto), Walter Lawrence (un pedone), Carl Faulkner (agente della polizia portuale), Harry Bernard (capitano della polizia portuale), Sam Lufkin e Constantine Romanoff (lavoratori alla fabbrica di trombe),

Way Out West (1937)

Harry Evans, Ed Brady, Francesca Santoro, Jackie Horner e la capra Narcissus – **p.:** Hal Roach – **p. ass.:** Hal Roach jr. (**p. manager:** Sidney S. Van Keuran) – **d.:** United Artists (lungometraggio - 57 minuti).

1941 **Great Guns** (Ciao, amici) – **r.:** Montague (Monty) Banks – **s. e sc.:** Lou Breslow – **f.:** Glen McWilliams – **scg.:** Richard Day e Albert Hogsett – **arredamento:** Thomas Little – **cost.:** Herschel – **mo.:** Al de Gaetano – **dir. m.:** Emil Newman – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Dick Nelson (Dan Forrester), Sheila Rayan (Ginger Hammond), Edmund MacDonald (sergente Hippo), Mae Marsh e Ethel Griffies (le zie di Dan, Martha e Agatha), Kane Richmond (capitano Baker), Charles Arndt (il medico al servizio di leva), Ludwig Stossel (dott. Hugo Schickel), Dick Rich (il cuoco del campo), Russell Hicks (generale Burns), Billy Benedict (la recluta al recinto dei cavalli), Dave Willock (la recluta al tiro al bersaglio), Irving Bacon (il postino), Chet Brandenberg e Alan Ladd (il soldato cliente al negozio di foto) – **p.:** Sol M. Wurtzel per la 20th Century-Fox – **d.:** 20th Century-Fox (lungometraggio - 74 minuti).

1942 **A-Haunting We Will Go** (Sim Sala Bim) – **r.:** Alfred Werker – **s.:** Lou Breslow e Stanley Rauh – **sc.:** Lou Breslow – **f.:** Glen MacWilliams – **scg.:** Ri-

The Flying Deuces (1939)

chard Day e Lewis Creber – **arredamento:** Thomas Little – **mo.:** Alfred Day – **cost.:** Herschel – **dir. m.:** Emil Newman – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Harry A. Jansen «Dante the Magician» (se stesso), Sheila Ryan (Margo), John Shelton (Tommy White), Don Castello (Doc Lake), Elisha Cook jr. (Frank Lucas), Ed Gargan (ten. Foster della polizia), Addison Richards (avvocato Malcolm Kilgore e agente federale Steve Barnes), Mantan Moreland (portiere), Willie (Sleep'n'Eat) Best (Walter) – **p.:** Sol M. Wurtzel.

The Tree in a Test Tube – **r.:** Charles McDonald – **f.:** (in 16 mm. Kodachrome): A.H.C. Sintzenich – **mo.:** Boris Vermont – **m.:** Edward Craig – **suono:** Reuben Ford – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi) e le voci fuori campo di Pete Smith e di Lee Vickers – **p.:** Department of Agriculture, Forest Service – **p.es.:** 20th Century-Fox – **d.:** 20th Century-Fox (cortometraggio della serie «United States Government Defense Reels» – un rullo).

1943 **Air Raid Wardens** (Il nemico ci ascolta) – **r.:** Edward Sedgwick – **s.** e **sc.:** Martin Rackin, Jack Jevne, Charles Rogers e Harry Crane – **f.:** Walter Lundin – **scg.:** Cedric Gibbons – **scg. ass.:** Harry McAfee – **arredamento:** Edwin B. Willis e Alfred Spencer – **m.:** Nathaniel Shilkret – **mo.:** Irvine Warburton – **consulente tecnico:** Florence Mahler – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Jacqueline White (Peggy Parker), Edgar Kennedy, Horace [Stephen] McNally (Dan Madison), Russell Hicks (maggiordomo Scanlon), Nella Walker (Millicent Norton), Howard Freeman (J.P. Norton), Donald Meek (Eustace Middling), Henry O'Neill (Rittenhause), Paul Stanton (Capitano Biddle), Robert Emmett O'Connor (Charlie Beaugart), Lee Phelps, Martin Cichy, Bert Moorhouse, Don Castello (Heydrich), William Tannen (Joseph), Milton Kibee (Lem), Phil Van Zandt (Herman), Frederic Worlock (Otto), Forrest Taylor e Edward Hearn (i guardiani notturni), Betty Jaynes (cameriera), Howard Mitchell (poliziotto di Huxton), Jack Gardner (Johnson), Charles Coleman (il maggiordomo), Jules Cowles (il barbiere), Rose Hobart (la segretaria della banca), Nolan Leary, Walter Coughlin, Bobby Burns, Yoe Yule sr., Constance Purdy e la cagnetta Daisy – **p.:** B.F. Zeidman per la Metro-Goldwyn-Mayer – **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer (lungometraggio - 67 minuti).

Jitterbugs (Allegri imbroglioni) – **r.:** Malcolm St. Clair – **s.** e **sc.:** Scott Darling – **f.:** Lucien Andriot – **e.f.s.:** Fred Sersen – **scg.:** James Basevi e Chester Gore – **arredamento:** Thomas Little e Al Orenbach – **cost.:** N'Was McKenzie – **cor.:** Geneva Sawyer – **mo.:** Norman Colbert – **m.** e **parole:** Charles Newman e Lew Pollack – **dir. m.:** Emil Newman – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Vivian Blaine (Susan Cowan), Robert (Bob) Bailey (Chester Wright), Lee Patrick (Dorcas), Francis Ford, Douglas Fowley (Malcolm Bennett), Robert Emmett Keane (Henry Corcoran), Noel Madison (Tony Queen) – **p.:** Sol M. Wurtzel per la 20th Century-Fox – **d.:** 20th Century-Fox (lungometraggio - 74 minuti).

The Dancing Masters (Maestri di ballo) – **r.:** Malcolm St. Clair – **s.:** da un racconto di George Bricker – **sc.:** W. Scott Darling – **f.:** Norbert Brodine – **e.f.s.:** Fred Sersen – **scg.:** James Basevi e Chester Gore – **arredamento:** Thomas Little e Al Orenbach – **cost.:** N'Was McKenzie – **m.:** Arthur Lange – **dir. m.:** Emil Newman – **mo.:** Norman Colbert – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Trudy Marshall (Mary Harlan), Robert (Bob) Bailey (Grant Lawrence), Matt Briggs (Wentworth Harlan), Margaret Dumont (signora Louise Harlan), Allan Lane (George Worthing), Daphne Pollard (la madre), Charley Rogers (il maggiordomo di Harlan), Hank Mann (l'uomo vegetale), Emory Parnell, Robert Emmett Keane – **p.:** Lee Marcus per la 20th Century-Fox – **d.:** 20th Century-Fox (lungometraggio - 63 minuti).

The Dancing Masters (1943)

1944 **The Big Noise** – **r.:** Malcolm St. Clair – **s.** e **sc.:** W. Scott Darling – **f.:** Joe MacDodald – **e.f.s.:** Fred Sersen – **scg.:** Lyle Wheeler e John Ewing – **arredamento:** Thomas Little e Al Orenbach – **mo.:** Norman Colbert – **cost.:** Yvonne Wood – **m.:** David Buttolph e Cyril J. Mockridge – **dir. m.:** Emil Newman – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Bobby Blake (Egbert Hartley), Jack Norton (l'ubriaco), Veda Ann Borg (signora Mayme), Doris Merrick (Evelyn, sua nipote), Arthur Space (Alva P. Hartley, l'inventore), Esther Howard (zia Sophie Manner), Robert Duddley (il padre di Hartley), Francis Ford (l'addetto al deposito ferroviario), Charles C. Wilson (il controllore), George Melford (Mugridge), Frank Fenton (Charlton), James Bush (Jim Hartman), Phil Van Zandt (Dutchie Glassman), Del Henderson, Louis Arco (l'ufficiale tedesco), Beal Wong (l'ufficiale giapponese), Edgar Dearing (il poliziotto in motocicletta), Selmer Jackson, Harry Hayden, Julie Carter (tassista), Sarah Edwards, Emmett Vogan, Ken Christy, Billy Bletcher – **p.:** Sol M. Wurtzel per la 20th Century-Fox – **d.:** 20th Century-Fox (lungometraggio - 74 minuti).

1945 **The Bullfighters** (I toreador) – **r.:** Malcolm St. Clair – **s.** e **sc.:** W. Scott Darling – **f.:** Norbert Brodine – **e.f.s.:** Fred Sersen – **scg.:** Lyle Wheeler e Chester Gore – **arredamento:** Thomas Little e Al Orenbach – **cost.:** Bonnie Cashin – **mo.:** Stanley Rabjohn – **m.:** David Buttolph – **dir. m.:** Emil Newman – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi; Laurel anche nella parte di Don Sebastian), Margo Woode (senorita Tangerine), Richard Lane (Hotshot Coleman), Carol Andrews (Larceny Nell/Hattie Blake), Diosa Costello (Conchita), Frank McCown, Roy Calhoun (El Brillante), Ralph Sanford (Richard K. Muldoon), Irving Gump (Mr. Gump), Edward Gargan (il delegato texano alla Convenzione), Lorraine de Wood (ragazza in costume spagnolo), Emmett Voban (il procuratore distrettuale), Roger Neury (il presentatore), Guy Zanette, Robert W. Filmer (i toreador), Francisco Reyas, Daniel Rea (i veri toreador), Max Wagher (il grosso attendente), Julian Riviero, José Portugal (i camerieri), Gus Glassmire (il giudice), Hank Worden (Mr. McCoy), Steve Darrell e José Dominguez (poliziotti messicani), Ralph Platz (Pancho), Raphael Storm (portiere d'albergo), Jay Novello (Luis, il «maître d'hôtel»), Cyril Ring, Paul Kruger, Henry Russell, Edgar Mason – **p.:** William Girard per la 20th Century-Fox – **d.:** 20th Century-Fox (lungometraggio - 69 minuti).

Nothing but Trouble (Sempre nei guai) – **r.:** Sam Taylor – **s.** e **sc.:** Russell Rouse e Ray Golden – **dial. aggiunti:** Bradford Ropes e Margaret Gruen – **f.:** Charles Salerno jr. – **scg.:** Cedric Gibbons e Harry McAfee – **arredamento:** Edwin B. Willis e Jack Bonar – **cost. superv.:** Irene – **m.:** Nathaniel Shilkret – **mo.:** Conrad A. Nervig – **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Henry O'Neil (Basil Hawkley), Mary Boland (Elvira, sua moglie), David iLela eonhristopher di Orlandia), Philip Merivale (il principe Saul, suo zio), John Werburton (Ronetz), Mathew Boulton (il principe Prentiloff di Marshovia), Connie Gilchrist (signora Flannagan), Paul Porcasi (il padrone del ristorante italiano), Jean de Briac (il padrone del ristorante francese), Joe Yule sr., Eddie Dunn, Forbes Murray, Ray Teal (poliziotti), Howard Mitchell e Steve Darrell (i guardiani dello zoo), William Frambe (il passeggero della rotta oceanica), Garry Owen (Pervinca), Robert Emmett O'Connor (Mulligan), Robert Emmett Homans (il carceriere), William J. Holmes, Mayo Newhall, Toby Noolan (i corrieri reali), Chester Clute (Doolittle) – **p.:** B.F. Ziedman per la 20th Century-Fox – **d.:** 20th Century-Fox (lungometraggio - 70 minuti).

1950 **Atoll K/Atollo K** – **r.:** Léo Joannon e John Berry – **speciale aiuto r.:** Alf Goulding – **s.** e **sc.:** René Wheeler e Piero Tellini – **dial.:** Isabelle Klouco-

wski e Jean-Claude Eger — **f.:** Armand Thirard — **scg.:** Roland Quignon — **consigliere tecnico-artistico:** Paolo Moffa — **mo.:** Robert Isnardon — **m.:** Paul Misraki — **int.:** Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Suzy Delair (Chérie Lamour), Max Elloy (Antoine), Suzet Mais (Madame Dolan), Félix Oudart (il sindaco), Adriano Rimoldi (Giovanni), Robert Murzeau (Dolan), Luigi Tosi (capitan Frazer), Dalmatoff (Alecto), Robert Vattier, Charles Lemontier, Simone Voisin, Olivia Hussenot, Lucien Callamand, Gilbert Marfau, Jean Verner, André Randall, C. May, R. Legris — **p.:** Raymond Eger per Les Films Sirius (Paris/Franco-London Film (Paris)/Fortezza Film (Roma) (lungometraggio in coprod. italo-francese - 98 minuti) — **d.:** Fortezza Film (in Italia).

Robinson Crusoe-land (edizione americana del precedente, distribuita nel 1952) (lungometraggio ridotto a 82 minuti) — **narratore in lingua inglese:** Paul Frees.

Utopia (riedizione 1954 della versione americana).

b) **Film interpretati dal solo Oliver Hardy**

Zenobia (Zenobia o Ollio sposo mattacchione) — **r.:** Gordon Douglas — **s.:** Walter De Leon e Arnold Belgrad — **sc.**: Corey Ford — **int.**: Oliver Hardy, Billie Burke, Harry Langdon — **p.**: A. Edward Sutherland per la Hal Roach e United Artists — **o.**: U.S.A., 1939 — **prima dist. italiana**: Scalera film.

The Fighting Kentuckian (Dopo Waterloo) — **r.:** George Waggner — **s. e sc.:** George Waggner — **int.**: John Wayne, Vera Ralston, Oliver Hardy, Philip Dorn, Marie Windsor — **p.**: Republic Pictures — **p.**: U.S.A., 1949 — **prima dist. italiana**: Republic.

Riding High (La gioia della vita) — **r.:** Frank Capra — **s.:** Mark Hellinger — **sc.**: Robert Riskin, con modifiche e aggiunte di Melville Shavelson e Jack Rose — **int.**: Bing Crosby, Coleen Gray, Charles Bickford, Frances Gifford e Oliver Hardy — **p.**: Frank Capra per la Paramount — **o.**: U.S.A., 1950 — **prima distr. italiana**: Paramount.

(a cura di **Ernesto G. Laura**)

MUSICA E SUONI PROTAGONISTI NEL CINEMA DEI FRATELLI TAVIANI

Ermanno Comuzio

«Quello nella sceneggiatura non c'è mai o meglio non è indicato è il "movimento" di ciascuna scena, per non adoperare la parola piú generica di "ritmo". Perché ogni scena può avere in carattere concitato, calmo, vibrante o languido, indipendentemente dalle parole del dialogo. E' questa musicalità latente quella che costituisce l'abilità e la musicalità di certi direttori».
Il brano è di S.A. Luciani, pioniere di studi cinematografici a partire dal 1911, oltre che studioso di problemi musicali; e quando usa il termine "direttore" si riferisce al regista, è chiaro.
Si pensa di poter affermare che i Taviani appartengono a questo tipo di registi, quelli dalla musicalità latente (oltre che esplicita, quella cioè che vien fuori dalla colonna sonora dei loro film). Accostarsi alle musiche e ai suoni dei loro film è dunque un modo di svolgere un discorso sul cinema di questi autori, i quali considerano la colonna sonora come dovrebbe essere sempre, una componente espressiva a pieno titolo del discorso filmico globale, e non com'è solitamente, ossia – dialogo a parte – un supporto esornativo, un qualcosa in piú aggiunto a posteriori, magari per tentare di raddrizzare emotivamente le gambe di situazioni drammatiche alquanto claudicanti (Bruno Barilli, un musicista senza peli sulla lingua, era solito dire che, in cinema, musica e olio santo fan tutt'uno).
Non musica di per sé, dunque, ma musica che si fa cinema. E' significativo il fatto che tutti i film dei Taviani, anche se chi firma la

partitura è sempre diverso (Intra, Gelmetti, Ghiglia, Morricone, Macchi; solo Fusco li ha seguiti per due film) hanno colonne sonore riconoscibilissime e strettamente imparentate fra di loro. Segno che il rapporto dei due registi col compositore è di particolare vicinanza, che la personalità dei cineasti dioscuri informa anche questo aspetto della lavorazione del film. Giova precisare che i due di musica se ne intendono: Paolo da ragazzo suonava il violino, e gli è rimasta la conoscenza del pentagramma; Vittorio nei suoi anni verdissimi componeva musica e sognava di scrivere delle opere. Giusto il cinema li ha dirottati da questa passione giovanile.
Essi sono dunque in grado di intervenire sul lavoro del musicista: e non si creda che quest'ultimo si senta concusso ed umiliato, anzi. Il buon musicista cinematografico lavora piú volentieri con i registi che sanno cosa vogliono, che discutono strenuamente le soluzioni musicali, che non gli lasciano le briglie sul collo approvando genericamente o altrettanto genericamente dimostrandosi non soddisfatti. E credo sia inutile attardarsi sulla questione di lana caprina se la musica cinematografica debba o no essere subordinata al film: diciamo con Vittorio Gelmetti (e dietro c'è Adorno) che si tratta di musica "applicata", che non vuol dire certo musica di seconda categoria o sottoprodotto musicale, ma anzi musica ben nostra, del nostro tempo, poiché in quanto musica riprodotta è «espressione tipica della società industriale, è musica che deriva da un certo gusto, da una certa sensibilità, da una certa capacità descrittiva di situazioni psicologiche e perciò è musica che occorre esaminare proprio in funzione dell'opera con cui fa corpo».

Canzoni e melodramma per l'uomo da bruciare, ipotesi di fantasia per i fuorilegge del matrimonio e partitura interrogativa per i sovversivi

Il primo lungometraggio dei fratelli Taviani (e al loro fianco c'è Valentino Orsini) è del 1962 e si intitola *Un uomo da bruciare*. La musica porta la firma di Gianfranco Intra, pianista, compositore di canzoni, direttore d'orchestra della RAI per programmi di "musica leggera", la tipica musica di consumo prima che l'esplosione del "pop" imponga una nuova moda.
E' stata una scelta precisa, che intendeva adeguare la dimensione sonora del film alla "cultura" del protagonista, un sindacalista siciliano ucciso dalla mafia con due colpi di lupara alla schiena, modellato sulle vicende di Salvatore Garofalo, autentico sindacalista eliminato appunto in tale maniera. Ora Salvatore era un giovanotto dei campi, un lavoratore come tanti (a parte la spiccata sensibilità

per la giustizia e per la socialità), nutrito come gli altri di quella cosiddetta cultura di massa che consta appunto, per il cinema, di film di quarta categoria (che esercitano una precisa suggestione su Salvatore) e, per la musica, dal melodramma e dalle canzoni (quelle di tipo radiofonico-sanremese). I Taviani e Orsini vogliono che la colonna sonora esprima i valori propri del protagonista, e durante i sopralluoghi in Sicilia registrano la musica di una banda di paese, col suo repertorio di brani lirici e "leggeri", proponendola ad Intra come dimensione ispiratrice.
Importante notare come questo tipo di musica non resti "fuori", come sfondo alla vicenda, ma vi partecipi dall'interno. Salvatore, infatti, accenna volentieri motivi di canzoni e di opere, affidando anzi a questo suo canticchiare fra i denti una funzione meditativa. Salvatore, infatti, non è un eroe positivo nel senso socialrealistico, ma un uomo lacerato dalle contraddizioni, in cui le paure da una parte e le tentazioni di auto-mitizzazione dall'altra (potremmo anche parlare di una laica "tentazione al martirio") fanno dell'uomo d'azione un uomo pieno di dubbi, salvo ciò che concerne la purezza degli ideali.
I Taviani risolvono la complessa personalità di Salvatore su due piani espressivi, quello del "realismo", diciamo cosí (la lotta contro la mafia contadina, l'organizzazione dei lavoratori delle cave, la realtà socio-economica della Sicilia) e quello della fantasia (la trasposizione dei pensieri del protagonista, che creano una realtà trasfigurata dove le contraddizioni si risolvono in maniera favorevole al sognatore, cioè a Salvatore). Gli avvenimenti, dunque, sono alternativamente *fuori* e *dentro* il protagonista, ed ecco che il materiale sonoro collabora a questa definizione dialettica in quanto i registi presentano un personaggio che un po' esprime i suoi pensieri con le parole, un po' li canticchia, modellandosi appunto sul repertorio che gli è familiare. Ciononostante si ha l'impressione che il sonoro non proceda sempre di pari passo con la novità del linguaggio delle immagini, troppo "sottile" (a volte troppo sofisticato) per la qualità della musica. Non si ricordano ad esempio come particolarmente incisive, sul piano dell'accordo suono-immagine, le pagine corali dell'occupazione delle terre e della ribellione di Salvatore alla cava; vagamente, c'è la presenza – ma contenuta, senza concessioni a dire il vero al "colore locale" – di un sonoro legato al carattere di una Sicilia oscura, dura, "contrastata", come si dice per il bianco-e-nero (la vicenda è stata girata a Sciara, in provincia di Palermo, dove i Taviani e Orsini erano già stati per un documentario).

Una scelta determinata da grande ammirazione è quella operata nella persona di Giovanni Fusco per la musica del successivo film

dei Taviani (ancora con Orsini al fianco): *I fuorilegge del matrimonio*, 1963. Si tratta di un film che sembra atipico, nella produzione di questi registi, in quanto ha i toni di una ballata grottesca, in diversi episodi, che intende polemizzare contro una determinata situazione italiana, dove non esiste (non esisteva, all'epoca della realizzazione) la possibilità di sciogliere matrimoni, il che in casi particolari produceva fenomeni paradossali. Il film illustra appunto questi casi limite, gli stessi contemplati nella proposta di legge Sansone per il "piccolo divorzio": 1) pazzia inguaribile di uno dei coniugi; 2) tentato omicidio di un coniuge ai danni dell'altro; 3) quindici anni almeno di separazione legale; 4) matrimonio con uno straniero che poi, tornato al suo paese d'origine, si è colà divorziato; 5) abbandono del tetto coniugale di un coniuge per almeno quindici anni; 6) condanna all'ergastolo di uno dei coniugi.
I Taviani e l'Orsini risolvono questa episodica di carattere sociale in un modo personale, ancora una volta lontano dal pesante realismo e dall'eloquenza comiziale cui sembra condannata la maggior parte dei film di "battaglia civile". «Noi abbiamo inteso il dato civile obbligato – dichiararono i registi – come una sfida alla nostra fantasia; una volta accettato il tema di partenza abbiamo cercato di reinventarlo, di farlo divenire il momento provocatore dei nostri umori, dei nostri motivi di ricerca culturale e umana». Sembra atipico, questo film – si è detto sopra – ma in realtà non lo è poi tanto, visto che questi autori riescono poi sempre, nelle loro fatiche, a investire la materia prescelta con le loro "ipotesi di fantasia e di linguaggio".
La colonna sonora è appunto parte integrante di questa ricerca del linguaggio operata sulla casistica obbligata; costituisce anzi l'elemento portante dello scatto della fantasia. Occorreva, per questa operazione, un musicista che partecipasse intensamente, che credesse all'impresa, agli esperimenti, alla musica da film come valore costitutivo del risultato finale: Fusco era proprio uno di questi (pochi, pochissimi) musicisti. Fusco (immaturamente scomparso nel 1968) era un musicista di autentica avanguardia, che amava le sfide e che non per niente era amico dei giovani, insieme ai quali lavorava volentieri. Aveva tenuto a battesimo Antonioni per *Cronaca di un amore* ed aveva assistito ai primi passi di Maselli, Capogna, Damiani, Patroni-Griffi, Riccardo Fellini, anche quando era già internazionalmente noto: Alain Resnais lo aveva chiesto, nel 1959, per musicare *Hiroshima mon amour.*
Nel '63, dunque, i Taviani chiedono la sua collaborazione, che è concessa con totale adesione. La colonna sonora di *I fuorilegge del matrimonio* è duttile, colorita, fatta di pezzi brevi di carattere diverso per ogni episodio e in chiave col loro gusto provocatorio. Nessuna compiacenza per la pagina musicale *in sé*, niente musica

d'approccio o di conclusione consolatrice, nei titoli di testa e di coda. C'è invece, costantemente, un legame continuo delle soluzioni musicali con le soluzioni narrative, nel senso che la musica si nutre di volta in volta delle occasioni fornite dalla storia, con cui si impasta, per cui il dato visivo non può prescindere da quello auditivo.
Qualche esempio. L'episodio dell'uomo violento che ha tentato di uccidere la moglie e che, uscito dal carcere, intende riavvicinarsi alla donna ricorrendo al ricatto (lei intanto ha convissuto con un altro e ne ha avuto due figli), è visto soprattutto nei riflessi che gli avvenimenti hanno sui due bambini, vittime di una situazione irregolare e coinvolti in un dramma doloroso. Questi, mescolando la consapevolezza dei fatti all'innocenza dell'età, pensano di risolvere i loro problemi affidandosi ad un robot visto alla televisione, una creatura benefica e magica che potrebbe far tornare la pace in casa: e proprio su questo "gioco" è basato il sonoro, che si rifà alla musichetta televisiva che sigla la trasmissione, un "twist" ripreso nel finale dell'episodio dai due bambini con le loro voci (è questo "twist" che aveva accompagnato il ricatto del violento: «Sei mia moglie, quindi devi venire a letto con me»), in una canzoncina cantata da due vocette agre, in bilico fra la grazia infantile e l'inquietudine.
Nell'episodio dell'annunciatrice televisiva che deve rinunciare all'uomo che ama, sposato e separato, perché deve trasferirsi in un'altra città (i due non possono rifarsi una famiglia), tutto il discorso è retto da una cantata di Bach perché la donna si accinge appunto a presentare un programma di musica polifonica, con inserti delle prove del coro: un contrappunto musica-immagine nel senso proprio della parola, in quanto il dialogo dei due protagonisti, che si dimostra impossibile, è continuamente interlineato, sostenuto e contrastato dal dialogo "perfetto", fissato in valori ottimali, diciamo cosí, delle voci bachiane. Cosí la storia dell'ex-combattente tornato dall'Africa dopo quindici anni, che scopre come la moglie si sia fatta monaca di clausura, è retta da un tessuto sotterraneo di ritmi africani, da una trama sottile di percussioni.
L'episodio in cui la musica ha maggior modo di distendersi è quello dell'operaia sposata ad un americano che si è rifatto una famiglia in America. Il passaggio dall'episodio precedente (la moglie ricoverata in manicomio che non riconosce il marito) a questo è una variazione sinfonica – l'unico "pezzo chiuso" della partitura – sul tema di «Fra' Martino campanaro», svolta in un gusto grottesco, da balletto un po' sbardellato, dove le scale divergenti, le percussioni irregolari, i timbri acuti danno il senso delle situazioni allucinanti in cui si muovono i protagonisti delle storie. Poi quando l'operaia, lavorando nella sua filatura, vede con la fantasia la seduta della Sacra Rota che esamina il suo caso, ecco esplodere nella colonna

sonora una canzone aurorale («Il mondo nuovo», cantata da Cecilia Fusco), che si amplifica in accordi d'organo e il cui tema diventa il sostegno melodico — solenne, pomposo, "sinfonico" — della visione caricaturale che l'operaia ha del processo canonico, cui partecipa addirittura il Papa, percorso da voci autorevoli, sussurri misteriosi, soffi di vento, salvo poi sgonfiarsi in una ripresa della canzone, ma basata stavolta su accordi metallici, sterili, freddi. Poiché — la ragione è narrativa, appunto — il sogno ad occhi aperti lascia il posto alla concezione realistica che per la situazione coniugale di un'operaia la Sacra Rota non consente eccezioni alle norme sul matrimonio.

Ancora di Fusco è la partitura di *Sovversivi*, girato dai Taviani (soli) nel 1967. La definirei una partitura tutta interrogativa, dove il carattere "colto" della musica e i riferimenti ai classici (Beethoven per i funerali di Togliatti) non impediscono il ricorso a contaminazioni od amalgame singolari. E' qui che l'ironia — dimensione cara ai Taviani — cela sempre un dramma autentico.
Il tema, si sa, è quello dello smarrimento della sinistra italiana, esemplificata in alcuni esponenti del PC, militanti e no, nel momento cruciale delle esequie di Togliatti, momento di verifica al quale i personaggi (un fotografo, un intellettuale, un regista, un funzionario, un profugo politico) reagiscono confessando nei fatti la loro debolezza e la loro incapacità ad una azione coerente e costruttiva. La scomparsa del "padre", che dovrebbe coincidere con la loro maturazione virile, è invece la constatazione della loro immaturità. I legami tra i diversi personaggi, i ritmi del racconto, i passaggi tra i vari episodi danno al film una dinamica alquanto sussultoria, di cui risente la colonna sonora, cosí come l'intellettualismo di alcune soluzioni. Si ha la sensazione che la musica di Fusco fatichi un po' a star dietro alla complessa architettura strutturale del racconto emblematico, ma in sostanza è proprio questo spezzarsi del discorso, questo "interrogarsi" di motivi melodici e ritmici incerti e incompiuti a rendere il disagio delle coscienze, gli alibi morali, i rimorsi e le delusioni dei personaggi (coagulati nell'intervento sui titoli di coda, fatto di accordi sincopati, di squilli di richiamo, sospesi, incerti, vere e proprie domande senza risposta).
A parte, il ricorso a soluzioni musicali avanzate, di gusto moderno (l'uso del piano come percussione, degli archi "a strappo", non come fonte melodica, ecc.), brani di tipo colorito (come il movimento ritmico dell'inizio sul viaggio in treno verso Roma di alcuni personaggi per partecipare alle onoranze funebri, vagamente onomatopeico) si alternano ad episodi meditativi molto "seri", come quello per archi sulla donna che scrive una commossa lettera-diario sulla cerimonia, che sale progressivamente dalle note basse

per sfociare non tanto in un motivo melodico quanto in un "suono" lungo e vibrante, un fascio di note tenute e dolorosamente risonanti. Né è da dimenticare una formidabile invenzione, una variazione ferocemente irrisoria del "tune" western «Trail to Mexico», che è il motivo centrale di *Ombre rosse* di John Ford: è il momento in cui il personaggio del "figlio di papà", inutilmente laureato, sposo incapace, intellettuale velleitario, si stacca dai suoi sogni giovanili, volta le spalle ai furori romantici di una stagione nutrita delle scoperte dello spirito (*Ombre rosse* è una di quelle esperienze che hanno condizionato tutta una generazione) per tuffarsi nella mediocrità di un'esistenza evasiva, fatta di alibi e di "tradimenti" degli slanci eroici di un tempo.

Suoni non organizzati per gli scorpioni, canzone contro il buio per il rivoluzionario devoto a San Michele

Per il film successivo – *Sotto il segno dello scorpione*, 1969 – i Taviani ricorrono a Vittorio Gelmetti, compositore d'avanguardia, interessato alle ricerche di musica elettronica, autore di musiche di scena per diversi spettacoli, tra cui alcuni di Carmelo Bene, redattore musicale di riviste culturali. E' chiamato al cinema nel 1964 da Antonioni per *Deserto rosso* (vedi caso, musicato assieme a Fusco: Gelmetti con frammenti da sue composizioni "elettroniche", che continuano la presenza sonora delle macchine, delle raffinerie, delle petroliere ecc., Fusco con interventi liricizzanti che tentano di opporre l'elemento "umanistico" a quello alienante degli oggetti). La "colonna" di *Sotto il segno dello scorpione* è fatta di suoni, non di musica tradizionalmente intesa, e di suoni non ancora organizzati, diresti, come non ancora compiutamente organizzata è la vita sociale delle genti che agiscono nel mitico tempo protostorico del film. Si ricorderà che i Taviani ambientano in un'alba della storia umana lo scontro fra due comunità arcaiche, una rispettosa di miti e di tradizioni, legata nonostante tutto alla propria terra (un'isola vulcanica) e l'altra, piú sciolta dalle paure e piú realisticamente preoccupata per le condizioni di vita (questo gruppo è approdato all'isola dalle sue terre distrutte dal terremoto, ed ora il vulcano minaccia la sua sopravvivenza), che decide non senza contrasti di abbandonare l'isola e di ripartire da zero sul continente.
Un'avventura pericolosa, un tuffo nell'ignoto, un rischio calcolato: una "rivoluzione" di forze giovani che si oppongono alla "saggezza" di chi non vuol cambiare (la "rivoluzione" come «passaggio da un modo di vita a un altro, superiore» – definiscono i Taviani).

Ora questo apologo, esemplificato in uno stile di racconto asciutto ed "elementare", nonché fitto di simboli e di rimandi all'oggi, è immerso in una dimensione sonora dove musica, effetti sonori e parole non sono mai "protagonisti", nel senso che non si impongono mai ad altri elementi espressivi, ponendosi invece sullo stesso piano, senza gerarchie. Come nota Guido Aristarco in una sua recensione al film, «il dialogo fa parte della colonna sonora spesso come elemento formale, come rumore e suono, e al suono connesso». Tale colonna sonora può definirsi polifonica (come polifonico è il procedere della vicenda, dove la collettività è protagonista, mai il singolo individuo) in quanto vari elementi sono compresenti e in quanto gli interventi propriamente musicali sono basati sull'accordo di voci diverse a diversi intervalli. Mi riferisco soprattutto a spessori sonori fatti di impasti indefinibili, lunghissimi "pedali" di sapore metallico (ma sí, da età del ferro) con lievi flessioni di timbro e di intensità – a sottolineare specialmente la tensione fra la vecchia e la nuova mentalità – interrotta a tratti, in certi momenti (come nell'eccidio dei "vecchi" da parte dei ribelli) da suoni laceranti, sincopati e di durata irregolare.
Gelmetti fa spesso uso, nel film, di colpi secchi, di strappi brutali, di suoni gelidi, a rendere la crudeltà della saga primitiva, fuori del tempo; ma anche la determinazione, la volontà d'azione della parte attiva della "nuova colonia": gli stessi Taviani parlano di "suono costruttivo" di martelli in azione, riconoscendo che i suggerimenti del sonoro sono stati recepiti correttamente dal pubblico, anche quello popolare. Gelmetti da parte sua sottolinea che la sua musica, costruita con gli stilemi dell'avanguardia, è stata accettata dal pubblico perché «funzionava bene in quella situazione» (mentre lo stesso tipo di musica, in sede di concerto, incontra molta resistenza). Ottenendo in definitiva un risultato che, fornendo su un piano di parità visione e ascolto, contraddice in certo senso quanto proprio Gelmetti afferma nello stesso suo intervento (un articolo per «Cinema Nuovo» intitolato *Connotazioni plebee della musica per film*): «Il cinema (...) consente quel tipo di ascolto che Adorno definiva disattento, in quanto l'interesse principale del fruitore è rivolto all'immagine».
Significativo anche l'uso dei rumori (da quelli cupi, minacciosi, non definibili, a quelli "quotidiani": abbaiar di cani, pianger di bambini, gridar di donne); e quello di interessanti cadenze che si rifanno ad una cultura arcaica densa di suggestioni, come quella delle antiche popolazioni della Sardegna, presente sia nell'uso di accordi di voci e di strumenti (che preludono al "Miserere" sardo di *Padre padrone*) che in quello dei campanacci che ritmano panicamente, furiosamente, la danza dei giovani della comunità risoluti a cambiare radicalmente modulo di vita. A partire da questo film, i

Taviani includeranno sempre, nelle loro fatiche, una pagina di tipo "panico", retta e giustificata proprio dal ritmo e dal sonoro).
La presenza di questi episodi in *Sotto il segno dello scorpione*, dove sul razionale sembra avere il sopravvento il viscerale, non impedisce tutto sommato un uso della musica sufficientemente distaccato, tale da escludere una funzione di mera suggestione e da permettere anche per la musica quelle possibilità di riflessione che offrono le immagini e il loro ritmo: da notare a questo proposito che le scene sono legate fra loro da pezzi di pellicola nera, per permettere al pubblico di distanziarsi dal film onde giudicarlo (e quindi, precisano i Taviani, «le code nere divengono anche misure, battute musicali, ritmo cardiaco in un film come lo *Scorpione* che, se ha dei riferimenti negli altri linguaggi, li trova non nella letteratura o nella pittura, ma nella musica»).

Risulta chiaro, a questo punto, che nei film dei Taviani non è il musicista ad avere la meglio, nel rapporto compositore-regista. Una conferma della loro "atipicità" nel panorama del cinema italiano, dove solitamente i registi non sanno di musica e lasciano fare ai musicisti. Oggi le cose sono un po' cambiate, ma fino a qualche anno fa – fatte le debite eccezioni, è ovvio – gli esegeti della disciplina potevano tranquillamente affermare che nel momento di sonorizzarlo il film era alla mercé del compositore: «Egli, che in ordine di tempo è l'ultimo ad intervenire, ne può alterare pericolosamente il ritmo, aumentare o cancellare la suggestione, creare paurosi equivoci con citazioni fuor di luogo, appesantire con interventi inopportuni o inadeguati, sorvolare laddove si dovrebbe insistere, raddolcire dove si dovrebbe premere, togliere valore alle pause, commettere mille errori d'ordine psicologico, d'ordine stilistico, d'ordine timbrico, d'ordine architettonico». E' il maestro Enzo Masetti (*Piccolo mondo antico*, *Fari nella nebbia*, *Gelosia*, *Il testimone*, *Vulcano*) che cosí si esprime nel 1950 – per il Congresso tenuto a Firenze sulla musica cinematografica – e che poi motiva: «Tutto questo si è detto per spiegare come la precarietà e superficialità dei contatti fra musicista e regista impediscano che vengano stabiliti fra loro quei rapporti di intesa spirituale che non possono mancare fra il regista e gli altri collaboratori durante i quotidiani incontri: e poiché tale intesa è assolutamente necessaria, sta al musicista di prendere l'iniziativa...".
Bene: nei film dei Taviani è il regista a prendere l'iniziativa. Ne abbiamo conferma in *San Michele aveva un gallo* (1971, ma uscito in Italia solo nel '73), dove cambia il musicista ma non lo stile. La partitura è firmata stavolta da Benedetto Ghiglia. I Taviani avevano apprezzato i risultati ottenuti da Ghiglia – compositore per il cinema e per il teatro – per *I dannati della terra* di Valentino Orsini, il

loro ex-compagno di lavoro dal quale si erano staccati, pur conservando caldi rapporti di amicizia (ma c'erano già stati, nella carriera di questo musicista, film decisamente anticonformisti, con soluzioni sonore anticonformiste, come *La notte pazza del conigliaccio* di Angeli, *Il gatto selvaggio* di Frezza, *Il rapporto* di Massobrio, *Porcile* di Pasolini, *I tulipani di Harlem* di Brusati, e poi gli altri film di Orsini, *Corbari* e *L'amante dell'Orsa Maggiore*).

Perché il passaggio da Gelmetti a Ghiglia? Perché quest'ultimo appare il piú adatto per una storia che si ambienta in un passato vicino a noi, un passato riconquistato, ripreso dall'oggi (e poi perché, dicono i Taviani di sé, «siamo molto infedeli»). A parte il fatto che in *San Michele*, piú che negli altri film, anche se firmata da un professionista del pentagramma la musica è tutta dei Taviani, nel senso che è strettamente determinata da loro, in funzione – piú che mai – di elemento drammaturgico. A cominciare dalla canzoncina cui si richiama il titolo del film, antica filastrocca dell'infanzia dei due registi (ai quali l'aveva insegnata il padre): «San Michele aveva un gallo/bianco rosso verde e giallo/e per addomesticarlo/gli dava latte e miele...».
La sentiamo una prima volta nel prologo, canticchiata sottovoce, per farsi coraggio, da Giulio Manieri bambino, chiuso per punizione dalla madre in un armadio; ma è poi subito ripresa dal coro, marziale, risentita, come ad esorcizzare nell'azione la "paura del buio", risultato di un'educazione borghese da cui il protagonista si affranca ma non del tutto (è un rivoluzionario "sentimentale", un "rivoluzionario della fantasia", lo emarginano e lo mettono sotto accusa). Ecco infatti la canzoncina tornare durante la prigionia di Giulio, cantata ancora dalla sua voce di bambino e poi ripresa da lui adulto, con rabbia (piú tardi invocherà San Michele anche in una preghiera), e infine risentiamo il motivo, nel coro, subito prima che Giulio, avvedutosi di essere superato dalla storia, si lasci scivolare nell'acqua della laguna. Prima ancora, sul lento ed emblematico scivolare delle due barche di prigionieri, il passato e il presente affiancati, c'erano stati brani di un quartetto di tipo beethoveniano, originale di Ghiglia.
Anche in *San Michele*, come in *Un uomo da bruciare*, la realtà del personaggio si mescola con la sua immaginazione, ed anche qui esiste una corrispondenza precisa tra la "cultura" del protagonista e il materiale sonoro usato. Là era la canzonetta e l'opera, qui l'opera e la musica sinfonica. Quando Giulio marcia nella carretta verso la sua esecuzione (poi commutata nel carcere a vita) egli vede con la fantasia la sua morte eroica e il trionfo che gli decreteranno i posteri, mentre le note sempre piú turgide, in crescendo, del «Capriccio italiano» di Čaikovskij esplodono nel sonoro, non

senza una dose di ironia nei confronti del personaggio; quando si trova nella cella di segregazione, senza poter né leggere né scrivere, per non impazzire Giulio organizza la sua giornata immaginaria, ed inoltre le riunioni con i compagni, le lezioni, le passeggiate ecc. Immagina anche la serata all'opera (e noi, con lui, ascoltiamo il coro "Guerra, guerra!" ed altri brani della «Norma» belliniana).
C'è comunque in tutto il racconto un respiro prettamente musicale, oltre che un rapporto stretto fra musica e immagine, dominato dal senso del ritmo (non a caso, a proposito di forza del ritmo, i Taviani parafrasano nel loro film l'aneddoto chapliniano dell'ufficiale comandante il plotone d'esecuzione che, dopo la serie consueta di ordini preparatori, al momento in cui riceve dal messaggero il foglio con la grazia sovrana, grida: "Plotone, alt!" ma i soldati, che ormai si aspettano la parola "Fuoco!", sparano). Musica come formazione primaria, e lo testimoniano anche riferimenti accidentali, come il modo di esprimersi dei Taviani in certe occasioni («Pubblicare i dialoghi di un film è come raccontare a parole un pezzo di musica» – hanno scritto ad Aristarco che richiedeva per «Cinema Nuovo» la sceneggiatura del *San Michele*); e musica come trampolino per il viaggio verso la fantasia, la felicità, l'utopia, l'Altro. «Ehi, niente campane, per il mio funerale – ammonisce il protagonista del film – niente campane a morto. Della musica sí, ma non questa. So io quale...».

Un cospiratore protagonista di un'opera in musica e un pastore svegliato da Strauss

La partitura del film successivo, *Allonsanfan* (1974) è di Ennio Morricone, uno dei nostri compositori cinematografici piú noti, anzi il "divo" delle colonne sonore. Questo musicista ha una robusta personalità, che spesso prende il sopravvento nell'economia dei film cui collabora, ma anche una grande duttilità, talché si sa adeguare con scioltezza a tutte le situazioni.
Ora i Taviani sono riusciti ad ottenere da lui una splendida colonna sonora, una delle sue piú interessanti, facendo leva sulla sua esuberanza, tanto che la musica sottende tutto intero il film, ne è lo scheletro (e la prova della convinzione con cui Morricone ha collaborato è anche nella circostanza che la partitura, oltre che composta, è stata anche strumentata da lui, cosa che solitamente non avviene in quanto questo compito viene delegato ad altri).
La chiave di *Allonsanfan* è il teatro, lo spettacolo, piú specificatamente il melodramma. Come a teatro, prima della vicenda si sente l'orchestra che accorda gli strumenti, e poi si apre un sipario, cosí

come calerà alla fine della storia; e il melodramma è presente in tutto il film, non soltanto nella sua musica, ma anche e soprattutto come matrice, come regola. Eroe da melodramma è Fulvio Imbriani, nobile lombardo appartenente alla setta carbonara dei "Fratelli Sublimi", che nel 1816, dopo la Restaurazione, diventa il "traditore" dei suoi e muore in un gioco di equivoci decisamente teatrale (la camicia rossa dei carbonari, nella quale non crede piú da un pezzo, indossata da Fulvio onde farsi credere dai suoi compagni, poi spogliata per farsi risparmiare dai borbonici, poi indossata di nuovo quando crede al delirio di Allonsanfan, che dà per avvenuta la vittoria dei rivoltosi uniti ai contadini, con la conseguenza di essere centrato dai fucili dei soldati).
Non solo dunque rimandano al teatro d'opera l'azione divisa in atti, le scene-madri, addirittura il contrappunto fra assoli e scene corali, ma anche il comportamento del protagonista e degli stessi "Fratelli Sublimi", che pur salvati nell'utopia, nei "tempi lunghi" della storia, sono talvolta visti con ironia nella loro idealistica mancanza di verifica, nella loro astrattezza, insomma come cospiratori da melodramma (nel loro travestimento da "Fratelli della buona morte", all'inizio, poi successivamente in altri tipi di travestimento, cosí come Fulvio si presenta a casa sua sotto le spoglie di un frate. Importanza, anche qui, del costume e del colpo di scena nel meccanismo della vicenda – del "libretto", verrebbe da dire).

Perché il melodramma? Perché questa forma di teatro è il retaggio tipico della cultura borghese, cultura dalla quale Fulvio non può e non sa uscire. Non si dimentichi che Fulvio ha compiuto studi musicali, che sa suonare il violino molto bene, e lo dimostra nella sequenza in cui, ricuperata la compagnia del figlioletto, si reca a cena con lui in un ristorante in cui si esibisce un violinista, e sostituendosi a lui si lancia in una vertiginosa esecuzione musicale (alla quale partecipa un'orchestra "evocata") in cui il luogo diventa simbolo di un teatro, Fulvio un concertista, il figlio un pubblico attonito ed estasiato. L'opera, il violino, la canzone della tradizione: tutto concorre a definire il ritorno del giacobino in crisi alle piacevolezze della famiglia, delle abitudini, degli affetti. Una canzoncina popolare – ancora una volta una cantilena di stampo infantile – avviluppa l'affondare di Fulvio nella pace della casa avita, e non per niente, prima che al coro si associno tutti i membri della famiglia, compresa la vecchia domestica, il motivo è intonato dalla sorella, colei che possessivamente rappresenta la tradizione della nobile casata, la conservazione, la restaurazione. E' lei infatti a chiamare la polizia borbonica e a provocare la strage dei "Fratelli Sublimi" rifugiatisi nel parco del palazzo, ritenendolo un luogo sicuro (e Fulvio, vi-

gliaccamente, lascia che il destino si compia, perpetrando il primo tradimento).
L'amore per il figlio, l'amore per la pace domestica è nello stesso tempo il tradimento dei compagni: il violino e la canzone (quest'ultima infatti continua, in piena orchestra, sotto la scena della caccia che i gendarmi danno ai cospiratori), cosí come il melodramma, sono dolcezze che corrompono. Le dolcezze di "prima della rivoluzione", periodo cui la Restaurazione, «che sprofonda all'indietro, secondo il ricupero impossibile del passato», intende appunto tornare. Ed alle quali possono tendere anche i "figli della rivoluzione": «La Restaurazione non ci appare solo come quel fatto di potere e di classe che fondamentalmente è, ma anche come una forza che punta su quanto di regressivo, di restauratorio – e di inconfessato – è in noi, anche in chi la combatte. Confessiamo questo inconfessabile: Fulvio è una parte di ciascuno di noi» (cosí i Taviani, a proposito del loro film).
All'ambiguità di questo tipo di musica – di cultura musicale – che non si può non amare e che rappresenta allo stesso tempo un soave ottundimento della volontà, i Taviani oppongono la perentorietà di un'altra musica, anch'essa popolare, ma di radice piú ruvida, piú contadina, che esprime non la serenità del verde lombardo e la consolazione dei focolari accesi ma la aggressiva festosità e la inquietudine pietrosa di una drammaticità non risolta. Dico del "saltarello", forma di danza popolare dal ritmo vivace e dall'accento marcatissimo, che con gli occhi dell'utopia vede accomunati in una lunga fila i rivoluzionari e i contadini del Sud, i quali tenendosi sotto braccio avanzano frontalmente, uniti, verso lo spettatore, scandendo fortemente i passi sul terreno. Una specie di rituale (che richiama la danza con i campanacci di *Sotto il segno dello scorpione*), preparato dalla sequenza in cui i "Fratelli Sublimi", che stanno cospirando, si mettono a danzare per nascondere la loro attività e giustificare la riunione, e concluso dalla ripresa finale dei "Saltarello", in crescendo, dopo la morte di Fulvio. Questa – questa rozza musica nata dal popolo nella notte dei tempi, che si oppone a quella "colta", consolatoria – è la dimensione della rivoluzione, ci dicono i Taviani.

In *Padre padrone* i due registi sembrano contraddire questa posizione, ponendo la musica "colta" come uno degli elementi necessari a quel tipo di rivoluzione in atto, e non piú utopica, che Gavino Ledda compie su se stesso.
Prima, tra *Allonsanfan* (1974) e *Padre padrone* (1977), si situa un radiodramma (*Ruffo '60*), trasmesso nel '75 ma già scritto dai Taviani prima di affrontare il lungometraggio: lo cito perché la musica

d'opera – Mozart – vi gioca un ruolo rilevante, ancora espressione di una cultura "protettiva" legata agli anni dell'infanzia (rimando, sui particolari, all'analisi del radiodramma compiuta da Aristarco nel n. 242 di «Cinema Nuovo»).
Dunque *Padre padrone*. Chi firma la musica è Egisto Macchi, compositore d'avanguardia, allievo di Vlad e di Scherchen, autore soprattutto di musica da camera; per il cinema è attivo dagli anni Sessanta, prima nel campo del documentario (con risultati eccellenti) poi in quello del lungometraggio (con risultati diversi, da quelli disattenti a quelli molto efficaci e moderni, come *L'assassinio di Trotzki* di Losey, *Il delitto Matteotti* di Vancini, *E cominciò il viaggio nella vertigine* di De Gregorio).
Perché in *Padre padrone* i Taviani sembrano contraddirsi? (more solito, l'apporto del musicista si assorbe, esclusa la formulazione tecnica, nella volontà dei due registi). Perché la musica delle classi egemoni sembra giocare il ruolo del riscatto. Il concetto va sviluppato attraverso l'analisi della colonna sonora.
Sotto i titoli di testa sentiamo la cantilena dei bambini che imparano le lettere dell'alfabeto (Bi-A-Ba, Bi-E-Be...), una canzoncina del folclore nazionale, come tutte quelle adottate dai fratelli Taviani nei loro film, risalta in modo aggraziato una parte inframmezzata da duri accordi, pesanti come martellate, anzi come macigni, che piombano addosso alle voci bianche come pietre tombali, schiacciandole. E' il padre di Gavino che viene a riprendersi il figlio a scuola, il rifiuto dell'alfabetizzazione da parte di una civiltà contadina di tipo feudale. La conseguenza è la babele dei linguaggi, l'incomprensibilità delle voci, che – quando il pastore se ne è andato – si alzano dagli scolari, dai loro pensieri nascosti, ad impastarsi insieme e in un inturgidarsi confuso, su note "tenute" in crescendo, fino al "fortissimo". Una soluzione similare è quella del ritorno di Gavino al paese, dopo aver vissuto l'esperienza militare ed essersi radicato nella convinzione di proseguire gli studi: mentre attraversa la piazza attorno a lui montano voci distorte, commenti malevoli, chiacchiere, risatine ironiche, tutti suoni impastati insieme in una registrazione manipolata, a rendere l'impermeabilità dell'ambiente al "colpo di testa" di Gavino (suoni troncati di colpo dal «Ciao» deciso che Gavino dice al padre).
La "barbarie" del padre-padrone sembra esprimersi attraverso la cultura musicale del suo ambiente, voce viscerale del sentimento che pare negare la ragione. Quando, dopo averlo bastonato perché ha abbandonato il pascolo, il padre culla fra le braccia il bambino svenuto, accennando con la bocca – ma senza voce – ad un canto sardo di pietà e di rimborso, noi sentiamo questo canto ingigantito nel coro, drammaticissimo. La voce del dolore individuale diventa voce di un dolore collettivo, voce della gente del luo-

go, di tutti, a legare i fatti del padre di Gavino all'ambiente di cui è espressione. Voce di pena è anche la nenia popolare intonata sommessa dalla madre mentre padre e figlio si battono, in casa; ma l'uso piú dialettico del materiale folcloristico sardo si ritrova in una sequenza spettacolare, quella della processione, che costituisce uno degli esempi piú compiuti dell'anti-naturalismo dei Taviani.

I giovanotti del paese, dunque, fra cui Gavino, portano in processione il santo patrono, mentre un coro canta un «Miserere» solenne, intervallato da drammatiche sospensioni delle voci, di una religiosità brusca e severa. I ragazzi, ciononostante, parlano dei loro problemi, e soprattutto dell'intenzione di alcuni di emigrare in Germania, soprattutto per ritrovare una dignità, per «farsi chiamare per nome» e non come «il servo di questo, il servo di quello». E poiché uno di loro accenna («Là, là, lalalalà...») ad una canzone tedesca, ecco scoppiare subito nel coro, in fortissimo, «Trink, Trink, Brüderlein Trink», che è una canzone conviviale teutonica, di quelle che si cantano nelle birrerie, braccio sotto braccio, ondulando ritmicamente testa e busto a destra e a sinistra; il «Miserere» però, momentaneamente cancellato, rispunta fuori in tutta la sua austerità innestandosi sulla stessa nota del «Trink, Trink», che a sua volta non cede finché i due motivi coesistono.

Un pezzo di bravura che è anche una tenzone senza vincitore: la volgare canzone tedesca (una "canzonaccia tedesca", la definiscono i Taviani) non ha certo la meglio sul «Miserere» poiché l'emigrazione rappresenta una soluzione interlocutoria ai problemi del luogo, una falsa soluzione (ma per Gavino, che non sa ancora di dover tornare indietro perché manca il consenso del padre, il distacco dal paese è autenticamente doloroso, come testimonia il brano "sentimentale" negli archi, appoggiati al timbro del violoncello, largo, commosso, confessatamente "di cuore", che accompagna il suo viaggio in camion verso il mare; e poiché il ragazzo non sa esprimersi, non sa dare forma ai suoi sentimenti, lo fanno i Taviani per lui, sovrapponendo alle immagini dei campi e dei boschi che sfilano davanti agli occhi di Gavino le parole del commiato: «Sacre querce di Sardegna, addio...»).

Ed ecco, contrapposte ai motivi della tradizione immobile, quelli che esprimono il cambiamento, la "possibilità rivoluzionaria" diventata reale. Sul cartello «Gavino ha compiuto 20 anni» erompe dall'orchestra il valzer del «Pipistrello» di Johann Strauss jr., ma lo strumento conduttore non è il violino bensí la fisarmonica: dunque una musica mondana, cosmopolita, con l'inserimento di un elemento popolaresco. La spiegazione esatta dell'uso dello strumento si ha subito dopo, quando Gavino vede passare per i campi due girovaghi che vanno a suonare ad una festa, uno dei quali porta

una fisarmonica (poi barattata da Gavino con un agnello): l'apparizione dei girovaghi è vista come un avvertimento, un avvenimento che ha del magico e che rappresenta agli occhi del pastore, confusamente, quella "cultura" europea, quel "qualcos'altro", quella diversa tradizione di cui lui sente, senza rendersene esattamente conto, la mancanza. Ecco perché Strauss, usato in questa accezione non come voce salottiera ed evasiva bensí come espressione elegante della cultura piú metropolitana (la Mitteleuropa) nei confronti di quella isolana, dai ritmi ancestrali.

Assemblaggio di suoni che si "devono" avvertire

Una nota dopo l'altra, stentatamente, il valzer del «Pipistrello» vien fuori dalla fisarmonica manovrata dalle dita inesperte ma tenaci di Gavino. Lo strumento diventa mezzo di comunicazione, sostitutivo dello strumento orale e scritto, che il pastore non possiede (il fascino maggiore di *Padre padrone* mi sembra risieda appunto nel fatto che racconta la conquista del linguaggio attraverso diverse proposte di linguaggio: l'immagine, la parola, lo scritto, il gesto, il suono, la musica). Ecco infatti che Gavino comunica col pastore confinante attraverso le note della sua fisarmonica, dove il valzer straussiano assume un significato soggettivo chiarito dalle didascalie che scorrono alla base del fotogramma come strisce di un messaggio telegrafico («Sono Gavino, figlio di Efisio pastore, figlio a sua volta di pastori...»). Ed a sua volta il pastore destinatario risponde col suo mezzo, un flauto di canna, dunque uno strumento rustico, adatto ad una mentalità che non coltiva, come il suo interlocutore, la volontà di ampliare le esperienze note. Quest'ultimo accetta insomma la sua situazione come "naturale", mentre per Gavino è una situazione dialettica: non per niente, da soldato, le parole che ripete per impadronirsene, e per esorcizzarle, sono «selvatico agreste alpestre bucolico idillico arcadico pastorale pastorizia...».
Se Strauss sancisce questa prima "presa di coscienza" di Gavino (lo sentiamo anche uscire dalla radio che il protagonista si è costruito al corso di radiotecnica in caserma – tecnica delle comunicazioni! – durante l'esame che premia la sua maturità), Mozart rappresenta uno stadio ulteriore del suo apprendistato. Gavino lo ascolta alla radio una prima volta al capanno, dove il padre l'ha rispedito a custodire le pecore (è l'Andante – 2° movimento – del Concerto in la K 622 per clarinetto e orchestra) mentre scende la sera, scegliendo d'istinto il momento migliore anche se è lontano mille miglia dalla "finesse" di quel personaggio di Godard (*Le petit*

soldat) che sentenziava: «Bach va bene ascoltarlo al mattino, Haydn a metà giornata, Mozart al crepuscolo e Beethoven a mezzanotte». Poi, sempre di sera, Gavino ascolta Mozart a casa, a ribadire "ufficialmente", diresti, qual è la sfera dei suoi interessi. E' Mozart, il vertice della sua formazione, colui che rappresenta il superamento di tutte le difficoltà e il raggiungimento della perfezione, che avalla la sua sfida al padre, ormai portata alla rottura aperta. Quando il padre gli impone la rinuncia («Spegni la radio se no ti sfregio per la vita»), Gavino reagisce alzando il volume della musica, e una seconda volta, quando il padre "annega" l'apparecchio radio nell'acqua del lavandino, facendolo diventare uno strumento muto, Gavino provoca apertamente il genitore (col quale avrà uno scontro fisico) mettendosi a zufolare la melodia.
Sia Strauss che Mozart tornano nel finale quando il film si conclude ciclicamente con la sequenza iniziale della scuola; tra l'una e l'altra musica c'è la presenza del padre, che entra a riprendersi il figlio accompagnato dal rumore del vento dei pascoli. Da notare che i suoni della civiltà contadina e pastorale non sono affatto negati o visti come antagonisti dell'acculturazione (non per niente Gavino studia scientificamente le forme di linguaggio della sua gente, i suoi dialetti), come testimonia la bella sequenza del padre che, insegnando al figlio a custodire le pecore, compie la ricognizione dei rumori della natura. Ogni intervento della calibratissima colonna sonora di *Padre padrone* ha insomma una sua giustificazione, anche la canzone di Mina sulla veglia funebre del giovane parente dei Ledda ucciso per vendetta, canzone che sembrerebbe fuori posto e che invece evoca, come voce tipica di una "cultura consumistica", la sistemazione sognata dal padre, al quale la scomparsa del parente apre nuove possibilità economiche («comprerò l'uliveto, coltiveremo la terra, faremo questo, faremo quest'altro...»).
Ogni tipo di materiale sonoro, dunque, ha la sua funzione. «Qui ancora piú che altrove» (hanno scritto i due registi, che sono piuttosto lucidi nei giudizi sul loro stesso lavoro). «Per il semplice fatto che qui è la musica – una fisarmonica che strimpella il valzer del "Pipistrello" di Strauss – a "svegliare" Gavino dal suo sonno di pastore e a spingerlo a superare il silenzio.
«Tutto, in *Padre padrone*, è legato al suono: lo stormire delle fronde, il ruscello che scorre, il mulo che passa, l'ansimare di una copulazione collettiva; e poi il "Miserere" sardo confuso con una canzonaccia tedesca, le campane a morto e Mina, e il concerto per clarinetto di Mozart che accompagna lo scontro padre-figlio».

E' vero: le colonne sonore dei Taviani, rifiutando gli schemi consacrati (di tipo hollywoodiano, diciamo) considerano alla stessa stre-

gua musiche, voci, effetti e rumori, dando anzi molta importanza, in determinate occasioni, alla non-musica, che spesso riesce a diventare, nel contesto, di una eloquenza intensa. Non manca talvolta un uso abbastanza intellettualistico di queste scelte, dove la fantasia può diventare bizzarria; ma è importante il rifiuto dei due registi nei confronti di una concezione accademica e tradizionale – nel senso di stanca abitudine – della musica cinematografica, considerata tanto spesso, come sappiamo, musica da riempitivo ("musique d'ameublement") o quanto meno elemento drogante, di suggestione sotto-razionale.
Non sono gli unici, i Taviani, ad aver scelto quel tipico procedimento che potremmo chiamare dell'assemblaggio di diversi materiali sonori, che somiglia, volendo, all'operato di quegli scultori che costruiscono le loro opere mettendo insieme oggetti e materiali diversi scelti pazientemente nei luoghi piú vari, compresi i depositi di rifiuti: Pasolini e Carmelo Bene, per dire, hanno usato lo stesso procedimento. Ma mentre in questi autori la musica si giustappone in un "pot-pourri" di gusto piú o meno "naïf", nei Taviani si stringe maggiormente addosso alle immagini in un doppio rapporto dialettico: o ne scaturisce o le provoca (l'elastica volontà di sperimentazione linguistica anche per la dimensione sonora è resa possibile, probabilmente, dalla formula cooperativistica con cui vengono realizzati tutti i loro film). Non si verifica insomma quel fenomeno che Hanns Eisler chiamava della "unrelatedness", quando cioè la musica si gonfia giungendo ad ignorare ogni cosa fuorché se stessa (fenomeno non tanto appartenente al passato "romantico" della musica da film, come potrebbe sembrare: chi ha visto per es. *Mogliamante* di Marco Vicario, musica di Armando Trovajoli, sa che anche oggi resistono le frasi musicali con il lievito).
I Taviani realizzano insomma, tutto sommato, il dettato di Adorno per cui ogni materiale musicale deve essere subordinato con precisione ad un determinato obiettivo drammaturgico, e nelle loro fatiche la musica ha una funzione che si potrebbe esattamente definire brechtiana, se il termine non fosse troppo logorato dall'uso. Musica che non si avverte, nei film dei Taviani? (qualcuno, si sa, ha formulato la superba stupidaggine che la miglior musica cinematografica è quella che lo spettatore non avverte). Sarebbe come dire, per i loro film, immagine che non si vede. Senza suoni, come senza immagini (o con suoni ed immagini in funzione narcotica, che è lo stesso) non esisterebbero né *Un uomo da bruciare* né *Padre padrone* né le pellicole che stanno in mezzo, razionali e didascaliche fin che si vuole, ma vive e discutibili (alla lettera) proprio per l'accanita ricerca di quello che è il contrappunto basilare del cinema sonoro: immagine e suono.

TAORMINA: NEL SEGNO DI HERZOG E DEL COMPROMESSO

Vittorio Albano

Cresciuta sul piano culturale negli ultimi anni, sotto l'imperversare delle critiche piú serie – spesso feroci ma sempre costruttive – che ne hanno stimolato lo sganciamento dal ruolo subalterno e talora decisamente provinciale nel panorama festivaliero italiano, la Rassegna di Messina e Taormina ha continuato a mantenere la struttura che s'era data nel 1970 (anno di nascita del Festival delle Nazioni) ma è andata via via perdendo molte sue caratteristiche negative ed inutili, fino a raggiungere una propria dignità, sia pure nei limiti della manifestazione che deve conciliare le esigenze turistiche con quelle culturali e che, soggiacendo a determinati compromessi, non è riuscita tuttora a liberarsi degli equivoci di fondo che ne ridimensionano l'interesse e ne rappresentano, a volte in misura vistosa, gli aspetti deteriori. Cosí anche quest'anno le tre "sezioni" in cui è articolata la Rassegna (Festival delle Nazioni, Settimana del Filmnuovo e cerimonia di consegna dei premi David) ciascuna per proprio conto ha dato luogo a rilievi di natura diversa, pur se l'esito complessivo può dirsi abbastanza soddisfacente: lasciando da parte, ovviamente, nel tirare un bilancio, la solita fastosa e costosa serata dei David, un sempre piú stanco e goffo omaggio rituale al divismo e alle ragioni della grossa industria, con un "fiorellino culturale" all'occhiello (il David europeo a Kubrick e il premio Visconti a Bresson) nel vano tentativo di mascherare il grottesco di certe super-premiazioni (*Un borghese piccolo piccolo*) e dell'inflazione di riconoscimenti e menzioni che portano "in passerella" un Kurosawa insieme a un Montesano, uno Zurlini insieme a una Muti, eccetera. Sono fatti che non dovremmo nemmeno citare, tanto sono noti e piú volte de-

plorati, ma purtroppo sono proprio questi che, radicati da anni nel panorama della Rassegna, ne diffondono l'immagine peggiore e contribuiscono a sminuirne le componenti positive.

L'VIII Festival delle Nazioni (da ricordare che ora è l'unica manifestazione competitiva ufficialmente riconosciuta in campo internazionale per l'Italia) ha presentato un livello qualitativo nettamente inferiore a quello dell'anno scorso. Non sono mancate le opere interessanti, ma l'unica che spiccava al di sopra di tutte, *Stroszek* di Werner Herzog, non è stata apprezzata nella giusta misura dalla malassortita giuria che le ha attribuito un "premio speciale" (quasi inevitabile, visti gli unanimi favori della critica) mentre il "gran premio" è stato regalato a *L'une chante, l'autre pas*, decorosa operina femminista di Agnès Varda che fin dall'inizio si diceva destinata, per presunto valore e in realtà per motivi sui quali abbiamo preferito non indagare, al massimo riconoscimento. Si diceva anche che *Io ho paura* di Damiani, una concessione (invero poco frequente) al Festival da parte della nostra grossa industria, dovesse inevitabilmente tornare a casa con un premio, sempre per le ragioni di cui sopra: poi il film, che a noi è parso francamente brutto, non ha ottenuto dai critici che qualche consenso con molte riserve e cosí ha avuto solo un premio di consolazione, quello per il miglior interprete, ad un Gian Maria Volonté in una delle sue meno memorabili prove. Ma discutere dei premi e dei molti compromessi a cui essi sono legati ci porterebbe lontano: dovremmo parlare della presenza non disinteressata dei film di certi produttori o distributori, delle garanzie rilasciate in partenza, di taluni personaggi inopinatamente chiamati a far parte d'una giuria internazionale, e di tanto d'altro, finendo poi col rimettere in discussione la legittimità e l'utilità dei festival a carattere competitivo quando non esistono sufficienti premesse che assicurino scelte non occasionali e giudizi finali seriamente motivati. In ogni caso l'VIII Festival delle Nazioni – 14 Paesi partecipanti con quindici film, di cui uno, *Annie Hall* di Woody Allen (USA), fuori concorso – si è svolto nel segno di Herzog, solitaria espressione di talento tra poche altre opere degne di qualche attenzione e le rimanenti sul piano dell'anonima dignità di mestiere o su quello delle ambizioni sbagliate.

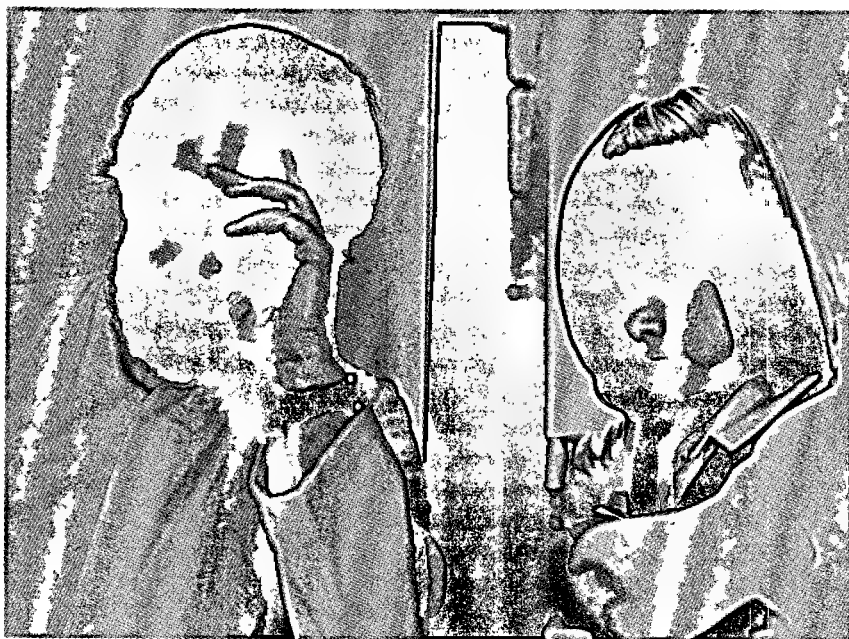
Stroszek
di W. Herzog
(Germania Occ.)

Dunque con *Stroszek* (La ballata di Stroszek, nella versione italiana) Herzog ha confermato non solo la sua notevole statura d'autore ma anche la vitalità del nuovo cinema della Repubblica Federale di Germania. E' l'amaro e tenerissimo ritratto di un emarginato che, uscito di prigione a Berlino dopo l'ennesima condanna per ubriachezza, s'unisce ad una prostituta e ad un vecchietto, altri due "esclusi" dalla società, e insieme a loro varca l'oceano per cercare miglior sorte in America. Ma nel nuovo e sterminato paese i sogni di Stroszek si dissolvono presto, la ragazza e il vecchio se ne vanno in modo diverso ad inseguire le loro residue illusioni, la solitudine si fa piú angosciosa e la sensazione di trovarsi in una sorta di prigione senza vie d'uscita si fa piú chiara. Non c'è posto per i "puri di cuore" in un mondo spietato, vuoto d'umanità autentica e deserto d'amore. Interpretato dal non-attore Bruno S. – un vero "diverso", abbandonato all'età di tre anni dalla madre e vissuto spesso in istituti per malattie

mentali, il quale ha un'affascinante naturalezza espressiva e non a caso è stato impiegato da Herzog già nel suo *Kaspar Hauser* – il viaggio senza speranza di Stroszek alla ricerca di un inesistente paradiso è narrato con accenti dolci e ironici, liricamente struggenti e ferocemente sarcastici, teneramente elegiaci e lucidamente crudeli. Tra i molti motivi di suggestione profonda in cifra stilistica, *Stroszek* vanta anche quello d'un paesaggio, sia tedesco che statunitense, visto in funzione psicologica e dispiegato quindi come "paesaggio dell'anima". Al pessimismo virile del film di Herzog la giuria ha preferito l'ottimismo consolatorio di *L'une chante, l'autre pas* di Agnès Varda, una femminista intelligente e dotata di fine sensibilità che, tuttavia, nel narrare le vite parallele di due giovani amiche con scoperto intento didascalico, non riesce a conciliare l'impegno civile e le evidenti ambizioni liriche in nitida espressione stilistica. Il tema dell'aborto e quello della maternità sono affrontati con uguale affettuosa attenzione attraverso le esperienze diverse delle due protagoniste che, pur essendo personaggi "a tesi", risultano abbastanza convincenti per le capacità d'introspezione psicologica della regista. Il contesto è però prolisso oltre misura, appesantito da troppi risvolti superflui prima di giungere all'epilogo in cui le due amiche, dopo una lunga separazione, si ritrovano e sono contente entrambi d'aver saputo lottare, senza cedere a compromessi, per affermare la propria dignità di donne.

L'une chante, l'autre pas di A. Varda (Francia)

Dalla Spagna, a confermare i segni di risveglio e i fermenti vitali del cinema del dopo-Franco, è giunto *Queridísimos verdugos* di Basilio Martín

Adios, Alicia di Liko Perez e Santiago San Miguel (Venezuela)

Queridísimos verdugos di B. Martín Patino (Spagna)

Patino. Tre vecchi (e autentici) boia parlano e bevono in un'osteria, ricordando le loro molte esecuzioni ed esprimendo il loro sconnesso punto di vista morale e politico sulla pena di morte, necessaria per eliminare i "mostri" colpevoli di efferati delitti. Ai discorsi di questi personaggi il film alterna vistosi titoli di giornali spagnoli che annunciano i crimini e le esecuzioni, in un crescendo agghiacciante di orrori e di condanne alla pena capitale, protagonista la "garrota", l'infame meccanismo di morte inventato ai primi dell'Ottocento e ancora in uso fino alla scomparsa di Franco. La cinica brutalità dei tre boia, calata in un contesto quotidiano apparentemente normale, è posta in contrappunto dialettico con la realtà d'una Spagna misera e sottosviluppata, vittima di un regime oppressivo. Per cui il film di Patino, piú che una requisitoria contro la pena di morte, risulta un'acuta riflessione su un sistema che ha sempre amministrato la morte come inevitabile rimedio contro le storture e i mali determinati spesso da ignoranza e da ingiustizie sociali profonde. Tutto ciò senza facile didascalismo, privilegiando l'efficacia drammatica del rapporto tra i discorsi dei boia e le immagini tratte dalla cronaca in funzione di un efficace documento politico. Un premio minore è stato assegnato al film di Patino e due "menzioni speciali" al brasiliano *Dona Flor e seus dos maridos* di Bruno Barreto e al venezuelano *Adios, Alicia* di Liko Perez e Santiago San Miguel. Il primo, tratto da un romanzo di Jorge Amado, propone un'esile vicenda sospesa tra realtà e fantasia nel quadro vivace e arguto di un Brasile anni '40 tutto percorso di umori sensuali e di slanci vitalistici piú forti delle ipocrite convenzioni sociali, del moralismo e del perbenismo di certo ambiente piccolo-borghese in cui la vicenda stessa si svolge. Nei termini della "commedia leggera e picaresca", come l'ha definita l'autore, il film è abbastanza gustoso e rende tra l'altro "omaggio" al cinema musicale hollywoodiano degli anni quaranta-cinquanta attraverso l'impiego di stilemi appropriati, incluso un colore vistosamente squillante. Comunque, niente di piú d'un garbato bozzetto mentre il film di Perez e San Miguel, due giovani esordienti, è discretamente apprezzabile nella misura in cui tenta d'analizzare il mito del cinema nei suoi rapporti con l'infanzia. Fortemente influenzato dal bellissimo *Cría cuervos* di Saura, dal quale resta tuttavia assai lontano sul piano dei risultati espressivi, *Adios Alicia* narra la disperata solitudine di una bambina che, dopo la morte della madre, vive con il padre, chiuso in se stesso e incapace di dare affetto, in una casa piena di ricordi. Poiché il padre è esercente cinematografico, la piccola vede parecchi film di nascosto e con la sua fervida immaginazione "evade" dalla realtà cercando rifugio e protezione nella finzione. Non di rado di maniera, il film ha qualche momento suggestivo e può in ogni caso considerarsi una decorosa opera-prima.

Dona Flor e seus dois maridos di B. Barreto (Brasile)

Adios, Alicia di L. Perez, S. San Miguel (Venezuela)

Sul mito del cinema, ma questa volta in chiave ironico-nostalgica, anche l'australiano *The Picture Show-man* di John Power, che evoca i pionieri dell'esercizio cinematografico negli anni '20 ispirandosi al manoscritto di ricordi di Lyle Penn «Penn picture on tour». Nel proporre i grotteschi contrasti tra due di questi pionieri, un giovane e un vecchio, che attraversano città e villaggi d'Australia su carrozzoni tirati da cavalli, il regista mostra il passaggio dall'epoca romantica a quella cinicamente mercantile del cine-

The Picture Show-man di J. Power (Australia)

The Picture Show-man di John Power (Australia)

ma e disegna alcuni ritratti tipici d'un ambiente borghese di provincia che sogna con le ingenuità delle pellicole del "muto". Ciò in un'operina assai fragile, pur se a tratti divertente.

Shoot
di H. Hart
(Canada)

Momenti d'interessi, in un contesto convenzionale che si basa su un tema già sfruttato dal cinema americano, sono stati offerti da *Shoot*, una coproduzione tra Canada e USA con la regia di Harvey Hart. Il film narra il "week-end selvaggio" di cinque uomini di mezz'età uniti dalla passione per le armi fino al fanatismo e pronti a trasformarsi da pacifici cacciatori in spietati soldati alla prima occasione. Quasi provocata, l'occasione giunge e determina un vero massacro tra uomini che nemmeno si conoscono e che hanno "bisogno" di sfogare nella violenza la loro allucinante forma di mentalità fascista: quasi un'affermazione di superiorità virile, sostenuta dalla falsa necessità di difendersi offendendo acquisita in guerre sbagliate di oppressione, come in Corea e in Vietnam. Effettistico e scaltramente spettacolare, il film di Hart è in ogni caso piú accettabile di un altro film sulla violenza del nostro tempo, *Io ho paura* di Damiano Damiani. Nel filone del cinema cosiddetto politico e d'impegno civile, tipico del regista, che cerca sempre di conciliare il coraggio della denuncia alle esigenze dello spettacolo cadendo in un fumettismo che si ritiene caro alle vaste platee, il film s'inserisce per raccontare l'angosciosa esperienza di un poliziotto coinvolto suo malgrado in un intrigo ad alto livello e vittima infine delle sue stesse scelte sbagliate. Dapprima credibile nel suo disorientamento di fronte ad una cieca violenza che falcia tanti suoi colleghi,

Io ho paura
di D. Damiani
(Italia)

Shoot di Harvey Hart (Canada)

un "incolto ed istintivo giovane del sud" diventa poi una specie di agente 007, pronto a fiutar l'inganno e a difendersi dagli agguati, anche se con minor astuzia e senza il dono dell'invulnerabilità di James Bond.

Noirs et blancs et en coleurs di J J Annaud (C d'Avorio)

Noirs et blancs en coleur di Jean-Jacques Annaud, film francese che batte bandiera della Costa d'Avorio (ove è stato girato) e che ha vinto a Hollywood l'Oscar per il miglior film straniero del '76, è una godibile e talora incisiva satira del militarismo, del colonialismo, della retorica nazionalistica e del razzismo attraverso le paradossali vicende di un gruppo di militari e civili d'un avamposto nell'Africa Equatoriale Francese del 1915. Il regista mostra però di non possedere la misura del grottesco e cosí scivola volentieri nei risvolti farseschi, avviandosi verso un bonario qualunquismo ironico proprio quando avrebbe dovuto essere piú feroce. Altro tipo di colonialismo denuncia il prodotto tunisino-olandese *Soleil des hyènes* di Ridha Behi, narrando come un villaggio di pescatori della costa nordafricana venga sconvolto dalla speculazione edilizia per turismo di massa ad opera di un forte gruppo finanziario tedesco. Una cultura locale è, in pratica, distrutta dalla pesante offensiva dell'ideologia consumistica e i valori genuini primitivi vengono presto sostituiti da nuovi falsi valori. Girato in Marocco perché il governo tunisino non ha permesso che venisse "diffamato" il paese, il film è sincero e assai dignitoso ma chiuso in una struttura didascalica alquanto schematica e non priva d'ingenuità. Ancor piú deludente il film svedese *Den allvarsamma leken* (t.l.: Il gioco serio) della regista norvegese Anja Breien, che da un noto romanzo di Hjalmar Soderberg ha tratto la vicenda d'un tormentato amore ambienta-

Soleil des hyènes di R. Behi (Tunisia-Olanda)

Den Allvarsamma Leken di A Breien (Svezia)

Den allvarsama leken di Anja Breien (Svezia)

to in Svezia negli anni dal 1897 al 1917. Esemplare per gusto dell'immagine e per la grande compostezza formale, l'opera manca di respiro lirico e si adagia nella dignità illustrativa solo a momenti riscattata da acute notazioni psicologiche e da certa capacità di rendere il clima di un'epoca ben precisa, pur se la polemica contro i pregiudizi sociali appare superficiale.

Teketöria
di G. Maar
(Ungheria)

L'ungherese *Teketöria* (t.l. Tentennamenti) di Gyula Maár, sulla crisi di una donna quarantenne che, dopo il divorzio, cerca invano di inventarsi una nuova vita e cade in una depressione profonda, è un modesto esercizio di mestiere con troppe ambizioni sbagliate, ove si rinvengono i maldigeriti ricordi del cinema di Bergman e Fellini. La sempre affascinante, anche se non piú giovane, Mari Töröcsik, ha comunque modo di dare un'ennesima prova del suo talento e ha meritato il premio del Festival quale miglior interprete femminile.

Violette et François
di J. Rouffio
(Francia)

Ultima e del tutto inutile presenza, *Violette et François* di Jacques Rouffio, già doppiato in italiano e ribattezzato per i nostri schermi «Vivere giovane»: un prodotto commerciale di assoluto disimpegno sulle allegre avventure di una coppia di sposi con figlioletto che trovano comodo dedicarsi all'arte del furto nei grandi magazzini, in mancanza di meglio per sopravvivere, finché lei ha una crisi di coscienza e i due si separano in un imprevedibile finale malinconico. Questo e altri film in concorso ritenuti di "maggior gradimento" per il pubblico sono stati proiettati al teatro grecoromano – sede privilegiata del Festival – come primo spettacolo, seguiti ad ora tarda dai film di "minor facile consumo" (quasi sempre i migliori) che gli spettatori, interessati o no, finivano per disertare in massa. Ciò secondo una concezione retriva di un pubblico eternamente "minorenne" e incapace di maturare.

Ci sembra opportuno considerare a parte i quattro film prodotti dalla RAI-TV che sono stati esposti alla Rassegna, uno in concorso al Festival e gli altri nella Settimana del Filmnuovo. Semplicemente perché non ci sono sembrati esempi di cinema, ma soltanto tipici "sceneggiati" televisivi proiettati sul grande schermo. Rossellini, Fellini, Bertolucci, piú recentemente i Taviani e altri nomi illustri, anche stranieri, hanno dimostrato di saper fare vero cinema pure se concepito per il "video" e almeno parzialmente condizionato dal mezzo quanto dalla specifica destinazione. I film della RAI-TV visti a Taormina, invece, hanno avuto il comune denominatore della piatta illustrazione, della mancanza di qualsiasi invenzione sul piano linguistico e della prolissità. Primo tra tutti *Gli ultimi tre giorni* di Gianfranco Mingozzi (in concorso), che, dedicato ad Anteo Zamboni, il ragazzo sedicenne che nel 1926 a Bologna cadde trucidato dai fascisti dopo un maldestro tentativo di uccidere Mussolini in visita ufficiale alla città, propone un'ipotesi sul caso, ma in termini freddamente cronachistici e non storici né tanto meno dialettici. Cosí che lo spettatore ha l'impressione di assistere ad una minuziosa ricostruzione dei fatti, in una struttura didascalica pedante secondo la consuetudine di tanti nostri sceneggiati televisivi d'"impegno democratico".

Gli ultimi tre giorni
di G. Mingozzi
(Italia)

Teketoria di Gyula Maár (Ungheria)

Peggio ancora *Il nero muove* di Gianni Serra, un "giallo politico" lungo e noioso (ne è prevista la trasmissione in tre puntate) ambientato nel 1970, durante i moti di Reggio Calabria: protagonista una ragazza che si trova coinvolta negli intrighi e nei misfatti delle "trame nere". Onesto e nient'altro *Volontari per destinazione ignota* di Alberto Negrin, che raccoglie testimonianze e svolge un'indagine umana sui braccianti meridionali arruolati con una paga invitante per una "destinazione ignota" e finiti nella crudele guerra civile di Spagna, psicologicamente e militarmente impreparati. Mentre *Anni duri* di Gian Vittorio Baldi, tratto dal libro di Garavini e Pugno «Gli anni duri della Fiat», nell'evocare la persecuzione di cui fu vittima, negli anni Cinquanta, un attivista sindacale della grande industria torinese, ha momenti persuasivi e notevole sincerità d'accenti ma non sfugge alla regola del didascalismo privo di spessore a cui abbiamo accennato.

Il nero muove... di G. Serra (Italia)

Volontari per destinazione ignota di A. Negrin (Italia)

Anni duri di G. V. Baldi (Italia)

In tema di film "a parte" citiamo i due americani presentati nelle due serate di premiazione al teatro greco-romano, il pessimo *The Next Man* (Il prossimo uomo) di Richard C. Sarafian e il delizioso *Annie Hall* (Io e Annie) di Woody Allen, l'uno in appendice alla "notte delle stelle" e l'altro dopo la consegna dei premi Cariddi, fuori concorso al Festival. Essendo entrambi già apparsi da tempo nei nostri normali circuiti non ci sembra il caso di aggiungere altro, se non che la rappresentanza USA s'è volutamente tenuta a margine, in funzione di semplice spettacolo, non fidandosi della giuria e nemmeno del valore promozionale della Rassegna.

La settimana del Filmnuovo

Trenta film, in rappresentanza di quindici Paesi, erano inclusi nel programma della IX edizione della Settimana del Filmnuovo, che resta la parte migliore dell'intera Rassegna ma che è emarginata per due motivi fondamentali. Il primo è il fatto che le proiezioni a Taormina si tengono in due cinema ad orari alquanto scomodi (in mattinata e nelle prime ore del pomeriggio) cosí che solo un gruppetto sparuto di critici e quasi nessun spettatore le segue: a causa di tali "vuoti" i previsti dibattiti con gli autori quest'anno sono stati sospesi a metà settimana. Altro motivo è che tutti i film stranieri sono in lingua originale e senza sottotitoli, per cui anche il pubblico eventualmente interessato finisce col disertarli. Quanto alle proiezioni nei cineclub di Messina, è chiaro che diventano strettamente riservate ad una *élite* e ad occasionali volonterosi. L'impegno del direttore artistico Sandro Anastasi viene cosí in parte vanificato e le ragioni della cultura ignorate proprio da una Rassegna che gode di ingenti finanziamenti da parte dell'Assessorato regionale al turismo ma spende male i suoi soldi. Anche nel Filmnuovo il cinema della Repubblica Federale di Germania ha confermato il suo prestigio, con *Satansbraten* (t.l.: L'arrosto di Satana) di Rainer Werner Fassbinder e con *Die Vertreibung aus dem Paradies* (t.l.: La cacciata dal paradiso) di Niklaus Schilling. Il geniale e prolifico Fassbinder continua a dar prova di singolare capacità inventiva

Satansbraten di R.W. Fassbinder (Germania Occ.)

con un grottesco di straordinaria ferocia su un emblematico intellettuale con pretese anticonformistiche, quando non addirittura rivoluzionarie, il quale prostituisce se stesso e quanti gli servono per inseguire folli sogni di grandezza. Sempre afflitto da problemi di denaro, lo scrittore Kranz sfrutta la famiglia, le sue amanti e un'idiota ammiratrice, finché non crede d'essere la reincarnazione del poeta Stefan George e tanto si identifica in costui, imitandone l'aspetto e il modo di vestire, da cercare pure di diventare omosessuale come appunto era George. Fassbinder esprime l'assoluto cattivo gusto (tale il significato del termine "Satansbraten") con lucida intelligenza e godibile estro beffardo, scatenandosi contro famiglia, sesso, onore, legalità, illegalità e rapporti umani, per mostrare come tali concetti possano essere stravolti e ribaltati in un contesto sociale edificato su sterili convenzioni e ipocrite istituzioni, ove la condizione *culturale* diventa totale *anormalità*. Il film di Schilling narra invece le ambizioni sbagliate di un giovane che, trasferitosi da Monaco a Roma per fare del cinema, s'illude tanto nell'inseguire la gloria divistica da non accorgersi della squallida realtà in cui è immerso. Con limpida oggettività stilistica l'autore traccia l'analisi di un fallimento individuale inquadrandola nel piú ampio fallimento del cinema mercificato, che crea miti deteriori e falsi modelli di vita. Altro film notevole, *Taboo* (Tabú) di Vilgot Sjöman, in cui l'autore affronta il problema delle minoranze sessuali in Svezia con un racconto decisamente provocatorio e lucidamente polemico, tanto piú apprezzabile in quanto privo di paternalismo e d'ogni facile moralismo. Nel considerare le amarezze, il disorientamento e la difficile condizione psicologica di

Die Vetreibung aus diem Paradies di N. Schilling (Germania Occ.)

Taboo di V. Sjöman (Svezia)

Taboo di Vilgot Sjöman (Svezia)

tanti emarginati, Sjöman mantiene un distacco critico che non esclude l'affettuosa comprensione. Protagonista dell'opera è un giovane avvocato radicale di Stoccolma, dedito alla difesa indiscriminata di tutti coloro che la società emargina perché "diversi", dai travestiti omosessuali ed eterosessuali alle prostitute, dagli esibizionisti ai sadomasochisti e via di seguito: ma proprio lui, afflitto da profonde frustrazioni, è la "spia" del malessere d'una società benpensante e falsamente libera, e proprio lui concentra in sé tutti i mali e tutto il disagio d'un contesto sociale pieno di contraddizioni. Il film esprime un rigoroso discorso morale sui veri e sui falsi tabú, anche se non è esente da squilibri stilistici.

Folta la rappresentanza francese del Filmnuovo e, a parte qualche titolo superfluo, altamente qualificata. Citiamo anzitutto Marguerite Duras, presente con due film che hanno confermato la sua maturità stilistica in una concezione assolutamente nuova del cinema. *Le camion* è il progetto, letto dalla stessa Duras all'attore Gerard Depardieu, di un film da realizzare: un tentativo di mettere ordine tra concetti banali e significati profondi e di discutere su questioni esistenziali e politiche mentre un camion – l'oggetto protagonista, simbolo della vita, di cui non si vedono gli autisti né si conosce il carico – corre all'infinito attraverso città e campagne. Basato sulla staticità prolungata delle immagini, sul ruolo dominante della parola e sull'oggettivazione delle idee e dei sentimenti, il linguaggio della Duras è ricco di suggestione e instaura uno stringente rapporto dialettico con lo spettatore. Anche *Baxter, Vera Baxter*, verifica di un disagio esistenziale in una situazione tipica "astratta" da un contesto sociale, è esemplare di questo cinema personalissimo tanto stimolante. La solitudine, l'alienazione e l'amarezza della donna in un vuoto di vita autentica sono espresse attraverso lunghi discorsi, gli oggetti e la natura, dentro e fuori una villa isolata, disadorna e con i mobili in parte coperti come per un lungo abbandono. Una musica ossessiva, penetrante, in cui domina un assolo di flauto, è impiegata con straordinaria funzionalità in questa diagnosi di un malessere emblematico. Molto abbiamo apprezzato *La machine* di Paul Vecchiali, storia di un operaio trentenne che uccide una bambina di otto anni in condizioni oscure, in un momento "mostruoso" della sua vita solitaria dovuta almeno in parte alla propria "irregolarità" sessuale. Ma il delitto è conseguenza di tale marginalità esistenziale oppure è la marginalità che deriva dalle tendenze anormali dell'assassino? Il film analizza la questione con originalità estrema di linguaggio ed esprime una vigorosa condanna della pena di morte attraverso un lungo piano-sequenza finale che documenta un'esecuzione mediante ghigliottina cosí come realmente avviene.

Le camion
di M. Duras
(Francia)

Baxter, Vera Baxter
di M. Duras
(Francia)

La machine
di P. Vecchiali
(Francia)

Anche *Dora et la lanterne magique* di Pascal Kané, deliziosa favola moderna che penetra con singolare freschezza nel mondo "diverso" dell'infanzia, è testimonianza di un cinema davvero nuovo. Utilizzando scenografie artificiali insieme a quelle naturali, oltre che diversi brani di repertorio (vecchi film e cinegiornali) il regista mostra un godibile gusto fiabesco e trova anche modo d'esprimere un discorso politico, in esaltazione della magia del cinema e dei diritti della fantasia su tante realtà sconcertanti: protagonista una bambina dodicenne alla ricerca di un segreto che ap-

Dora et la lanterne magique
di P. Kané
(Francia)

Les enfants du placard di B. Jacquot (Francia)

Nous aurons toute la mort pour dormir di A.M. Hondo (Francia)

parteneva a suo padre, un inventore morto in circostanze misteriose. Interessante *Les enfants du placard* di Benoit Jacquot, su un rapporto ambiguo tra fratello e sorella, sorto nell'infanzia e prolungato nell'età adulta. Il film, narrato con limpida proprietà di linguaggio e con acute notazioni comportamentistiche, tenta di illuminare certe zone buie di un passato falsamente inteso come "verde paradiso" spensierato e innocente. Molto bello *Nous aurons toute la mort pour dormir* di Med Hondo, appassionata inchiesta sul popolo Saharaoui da anni in lotta contro i colonialisti vecchi e nuovi ma ignorato dalle grandi nazioni ed emarginato dai governi africani. Girato "a caldo" un mese dopo la "marcia verde" organizzata da Hassan II nel tentativo di legittimare l'accordo tra Spagna, Marocco e Mauritania che ha spartito l'ex Sahara spagnolo contro la volontà e il diritto dei suoi antichi occupanti, la gente Saharaoui, il film documenta con vigore la miseria, le speranze, l'orgoglio e l'indomita forza d'animo di un popolo che è impegnato tenacemente nella lotta per la libertà. Nato in Mauritania ma da molti anni residente in Francia, Med Hondo è uno dei piú importanti registi africani, che si è affermato in campo internazionale con film quali *Soleil O* (1969) e *Les bicots-negres, vois voisin* (1974, gran premio a Cartagine) e che continua a realizzare un cinema *africano*. Serio e dignitoso, anche se piuttosto convenzionale nel suo didascalismo, *La question* di Laurent Heynemann, tratto dal notissimo libro omonimo di Henry Alleg sulle infamie francesi nella guerra d'Algeria. Poco seri, invece, *Mao par lui même* e *Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires*, rispettivamente un mediometraggio e un lungometraggio di René

Dora et la lanterne magique di Pascal Kané (Francia)

Vienet, con la collaborazione di Wu Xing Ming e Francia Deron, sull'involuzione del pensiero di Mao e la degradazione della Repubblica Popolare che dal 1949 in poi s'è avviata a diventare dittatura totalitaria. Pure composti di interessanti e talora preziosi brani di repertorio, i due film sono fastidiosi per il tono beffardo fin troppo facile, ispirato da un generico idealismo libertario che non tiene conto alcuno di tante necessità storiche né delle molteplici difficoltà tra le quali la rivoluzione cinese s'è affermata ed ha potuto conservare fino ad oggi i suoi valori fondamentali. Dal Marocco è giunto *Noces de sang* di Sohuel Ben Barka, libera trascrizione dell'omonimo dramma di Federico Garcia Lorca, con qualche concessione al folclore ma belle soluzioni figurative ed un affascinante impiego del paesaggio in funzione narrativa. Dal Canada *One Man* (Un uomo solo) di Robin Spray, decoroso film di denuncia sui pericoli dell'inquinamento atmosferico. Dall'India un fumetto pretenzioso, *Mrig-Trishna* (L'ambizione è una tigre selvaggia) di Rajandranath Shukla, che ha trovato incredibilmente un distributore italiano. Dalla Gran Bretagna un curioso e a tratti apprezzabile *Eclipse* di Simon Perry. Dal Brasile un pessimo *Feminino plural* di Vera de Figuereido. Di altre opere non ci occupiamo perché già esposte in altri festival, anche non nuovi: ma ci sembra doveroso citare la presenza, almeno, di titoli degni d'estrema attenzione quali *Kafr Kassem* di Bohrane Alaouie (Siria), premiato a Cartagine nel '74; *Ethnocide* di Paul Leduc (Messico-Canada) esposto a Cannes quest'anno; *Ero, sono, sarò* di Heynowsky e Scheumann (Repubblica Democratica Tedesca) visto a Pesaro tre anni fa e *1789* di Arianne Mnouchkine (Francia), versione filmata del noto spettacolo sulla rivoluzione francese messo in scena dal Teatro del Sole, che hanno completato una panoramica indubbiamente ampia e ben articolata delle nuove tendenze attuali.

I premi di Taormina

Gran premio delle Nazioni: a *L'une chante, l'autre pas* di Agnès Varda (Francia).
Premio speciale della giuria: a *Stroszek* di Werner Herzog (Germania Occ.).
Premio speciale della giuria: a *Queridísimos verdugos* di Basilio Martin Patino (Spagna).
Premio per la migliore interpretazione femminile: a Mari Töröcsik per *Teketöria* di Gyula Maár (Ungheria).
Premio per la migliore interpretazione maschile: a Gian Maria Volonté per *Io ho paura* di Damiano Damiani (Italia).
Premi speciali: a *Dona Flor e seus dois maridos* di Bruno Barreto (Brasile) e ad *Adios, Alicia* di Liko Perez e Santiago San Miguel (Venezuela).
Premio UNICEF a *Shoot* di Harvey Hart (Canada).

a) *Festival delle Nazioni*

Adios, Alicia – **r.**: Liko Perez, Santiago San Miguel – **s., sc.**: S. San Miguel – **f.** (Colore): José Luis Alcaine – **m.**: Vytas Brenner – **int.**: Carlos Marquez, Cecilia Villareal, Isabel Mestres – **p.**: Nostromo-Cine-Films, Venezuela/El Iman, Spagna – **o.**: Venezuela – **dr.**: 90'.

Den Allversamma Leken (t.l.: Il gioco serio) – **r.**: Anja Breien – **s.**: basato su un romanzo di Hialmar Söderberg – **sc.**: A. Breien, Per Blom, Bengt Forslund – **f.** (Colore): Erling Thurmann-Andersen – **m.**: Hakan Lindberg, Thomas Samuelsson, Stig Agard – **int.**: Stefan Ekam, Lil Terselius – **p.**: B. Forslund per Svenska Filminstitutet-Norsk Film – **o.**: Svezia – **dr.**: 90'.

Annie Hall (Io e Annie - Io e le donne di Woody Allen) – **r.**: Woody Allen – **asr.**: Fred T. Gallo, Fred Blankfein – **s., sc.**: W. Allen, Marshall Brickman – **f.**(Colore DeLuxe): Gordon Willis – **an.**: Chris Ishii – **scg.**: Mel Bourne, Robert Drumheller, Justin Scoppa jr., Barbara Krieger – **c.**: Ruth Morley – **mo.**: Ralph Rosenblum, Wendy Greene Bricmont – **m., ca.**: «Seems like Old Times» di Carmen Lombardo, John Jacob Loeb; «It Had to Be You» di Isham Jones, Gus Kahn, cantata da Diane Keaton; «A Hard Way to Go» eseguita da Tim Weisburg; «Christmas Medley» eseguita dal coro dei bambini Do-Re-Mi; «Sleepy Lagoon» di Jack Lawrence, Eric Coates, eseguita da Tommy Dorsey – **int.**: Woody Allen (Alvy Singer), Diane Keaton (Annie Hall), Tony Roberts (Rob), Carol Kane (Allison), Paul Simon (Tony Lacey), Shelley Duvall (Pam), Janet Margolin (Robin), Colleen Dewhrust (Mamma Hall), Christopher Walken (Duane Hall), Donald Symington (papa Hall), Helen Ludlam (Grammh Hall), Mordecai Lawner (Papà di Alvy), Joan Newman (mamma di di Alvy), Jonathan Munk (Alvy a 9 anni), Ruth Volner (zia di Alvy), Martin Rosenblatt (zio di Alvy), Hy Ansel (Joey Nichols), Rashell Novikoff (zia Tessie), Russell Horton, Marshall McLuhan, Dick Cavett, Christine Jones, Mary Boylan, Wendy Girard, John Doumanian, Bob Maroff, Rick Petrucelli, Lee Callahan, Chris Gampel, Mark Lenard, Dan Ruskin, John Glover, Bernie Styles, Johnny Haymer, Ved Bandhu, John Dennis Johnston, Laurie Bird, Jim McKrell, Jeff Goldblum, William Callaway, Roger Newman, Alan Landers, Jean Sarah Frost, Vince O'Brien, Humphrey Davis, Veronica Radburn, Robin Mary Paris, Charles Levin, Wayne Carson, Michael Karm, Petronia Johnson, Shaun Casey, Ricardo Bertoni, Michael Aronin, Lou Picetti, Loretta Tupper, James Burge, Shelly Hack, Albert Ottenheimer, Paula Trueman, Beverly D'Angelo, Tracy Walter, David Wier, Keith Dentice, Susan Mellinger, Hamit Perezic, James Balter, Eric Gould, Amy Levitan, Gary Allen, Frank Vohs, Sybil Bowan, Margaretta Warwich, Lucy Lee Flippen, Gary Muledeer, Sigourney Weaver, Walter Bernstein – **dp., pe.**: Robert Greenhut – **p.**: Charles H. Joffe per United Artists-Jack Rollins-Ch. H. Joffe Production – **pa.**: Fred T. Gallo – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: United Artists – **dr.**: 90' (fuori concorso).

V. recensione di Giannalberto Bendazzi in questo fascicolo a p. 187.

Dona Flor e seus dois maridos – **r.**: Bruno Barreto – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Jorge Amado – **sc.**: Leopoldo Serran, Eduardo Couthinho, B. Barreto – **f.**(Colore): Murilo Salles – **mo.**: Raimundo Higino – **m.**: Chico Buarque, Franci Hime – **int.**: Sonia Braga (Dona Flor), Jose Wilker (Vadinho), Mauro Mendonça (Teodoro Madureira),

Dinorah Brillanti, Nelson Havier, Arthur Costa Filho, Rui Rezende, Mario Gusmao, Nelson Dantas – **p.**: Luis Carlo Barreto per Newton Rique, Cia Serrador – **o.**: Brasile – **dr.**: 115'.

Io ho paura – **r.**: Damiano Damiani – **s., sc.**: D. Damiani, Nicola Badalucco – **f.**(Technicolor): Luigi Kuveiller – **scg.**: Umberto Turco – **mo.**: Enzo Siciliano – **m.**: Riz Ortolani – **int.**: Gian Maria Volonté (brigadiere Ludovico Graziano), Erland Josephson (giudice Cancedda), Mario Adorf (giudice Moser), Angelica Ippolito (Gloria) – **p.**: Luigi e Aurelio De Laurentiis per Auro Cinematografica – **o.**: Italia – **dr.**: 120'.

The Picture Show Man – **r.**: John Power – **s., sc.**: Joan Long – **f.**: (Colore) – **m.**: Peter Best – **int.**: Rod Taylor, John Meillon, John Ewart – **p.**: Limelight Productions – **o.**: Australia – **dr.**: 99'.

Queridísimos verdugos (t.l.: Carissimi boia) – **r., s., sc.**: Basilio Martín Patino – **f.**: (Colore) – **int.**: non professionisti – **p.**: Turner Films S.A. – **o.**: Spagna – **dr.**: 105'.

Soleil des hyènes – **r.**: Rihda Behi – **ast.**: Jalel Saada – **s., sc.**: R. Behi – **f.** (Eastmancolor): Theo van de Sande – **scg.**: Jean Robert Marquis – **mo.**: Ton de Graaff – **m.**: Nicola Piovani – **int.**: Larbi Doghmi (Haj Ibrahim Nen Ali), Mahmoud Morsi (Lamine), Habachi (Ali), Ahmed Snoussi (Tahar Essahli), Helene Catzaras (Mariem Essahli), El Omari (Omda Bdelrahman), Tewfik Guiga (Slim), El Ghazi (il vecchio Mahmoud), Aicha Rajidi (Zakia), Mohamed Jillali (Salem), Moustapha Zaari (il delegato), Salah Ban Moussa (il perfetto), Mohamed Methkal (Naji), Jacky Carlen (I tedesco), Paul Bourgeay (II tedesco) – **dp.**: Ousfour, Moulay A. Brady – **p.**: Willum Thijssen per Newin Productions, Sartrouville/Stichting Fugitive Cinema, Amsterdam-Zegert Huisman, Holland Film Production-R. Behi Production – **pa.**: Zegert Huisman – **o.**: Tunisia-Olanda – **dr.**: 100'.

Shoot – **r.**: Harvey Hart – **asr.**: Tim Rowse – **s.**: basato su un romanzo di Douglas Fairbairn – **sc.**: Dick Berg – **f.**(Colore): Zale Magder – **scg.**: Earl Preston – **mo.**: Ron Wisman, Peter Schatalow – **so.**: John Kelly, Paul Coombe, Karl Scherer – **m.**: Doug Riley – **int.**: Cliff Robertson (maggiore Rex Jannette), Ernest Borgnine (Lou), Henry Silva (Zeke), James Blendick (Pete), Larry Reynolds (Bob), Les Carson (Jim), Helen Shaver (Paula), Gloria Carlin Chetwynd (Ellen), Kate Reid (sig.na Graham), Alan Mc Rae (Billy), Ed McNamara (serg. Bellows), Peter Langley (Marshall), Helena Hart (Helen), Allan Aarons (Stanley), Sidney Bruwn (Carl), Pam Leawood, James Ince, George Markas, John Rutter, Robert Meneray, John Stoneham, Lloyd White – **pe.**: D. Berg – **p.**: Harve Sherman per Melniker, Ben Efraim, Getty Picture Corporation-Essex Enterprise Limited – **pa.**: Herbert G. Luft – **o.**: Canada – **dr.**: 94'.

Stroszek (La ballata di Stroszek) – **r.**: Werner Herzog – **o.**: Germania Occ., 1977 – **di:** VIS

V. giudizio di Sandro Casazza (Berlino '77) in «Bianco e Nero» 1977, n 4, p. 67 e altri dati a p. 74

Teketöria (t.l.: Tentennamenti) – **r., s., sc.**: Gyula Maár – **f.** (Colore): Lajos Koltai – **m.**: György Selmeczi, Tamás Cseh, Géza Bereményi, Vilmos Körmendi e Lajos Boros con la sua banda – **int.**: Mari Töröcsik, Lénke Lórán, Péter Fried, Stefan Kvietik – **p.**: Hunnia Studio – **o.**: Ungheria – **dr.**: 103'.

Gli ultimi tre giorni – **r.**: Gianfranco Mingozzi – **s.**: Lucia Drudi Demby, G. Mingozzi – **sc.**: L. Drudi Demby, Tommaso Chiaretti, G. Mingozzi – **f.** (Colore): Safai Teherani –

m.: Nicola Piovani — **int.**: Franco Lotterio, Claudio Cassinelli, Lina Sastri — **p.**: Enzo Porcelli per Antea Cooperativa Cinematografica — **o.**: Italia — **dr.**: 120'.

L'une chante, l'autre pas — **r., s., sc., d.**: Agnès Varda — **f.** (Colore): Charlie Van Damme, Nurith Aviv — **scg., c.**: Frankie Diago — **mo.**: Joëlle Van Effenterre — **so.**: Henri Morelle — **m.**: François Wertheimer — **int.**: Valérie Mairesse (Pauline), Robert Dadiès (Jérôme), Thérèse Liotard (Suzanne), Gisèle Halimi (Gisèle Halimi), Dominique Ducros (Marie), Ali Raffi (Darius), Jean-Pierre Pellegrin (dott. Pierre Aubanel), Laurent Piagne (Mathieu) — **dp.**: Linda Belmont — **p.**: Ciné Tamaris, S.F.P., Parigi - I.N.A. Contrechamp, Parigi/Paradise Films, Bruxelles/Population Films, Curaçao — **o.**: Francia — **dr.**: 120'.

La victoire en chantant — Noirs et blancs et en couleurs — **r.**: Jean-Jacques Annaud — **s., sc.**: Georges Conchon, J.-J. Annaud — **f.** (Eastmancolor): Claude Agostini — **scg.**: Max Doyy, Henri Sonois — **mo.**: Jean-Claude Huguet, Monique Lavrent, Christine Grenet — **so.**: Alain Curvelier — **m.**: Pierre Bachelet — **int.**: Jean Carmet (sergente Bossolet), Jacques Dufilho (Paul Rechampot), Catherine Rouvel (Martinette), Jacques Spiesser (Fresnoy), Dora Doll (Maryvonne), Maurice Barrier (Caprice), Claude Legros, Jacques Monnet, Peter Berling, Marius Beugre Boignan, Baye Diop, A. Touré, Dieter Schidor, Marc Zuber, K. Huebl, M. Coubibaly, M. Atchori, J.F. N'Guessan, N. Koly — **dp.**: Gérard Crosnier, Timité Bassori — **pe.**: Jeran-Michel Nakache — **p.**: Reggane Films-S.F.P.-FR3, Parigi/Smart, Monaco/Société Ivorienne de Cinéma, Abidijan — **p. delegati:** Arthur Cohn, Jacques Perrin, Giorgio Silvagni — **o.**: Costa d'Avorio — **dr.**: 91'.

Violette et François — **r.**: Jacques Rouffio — **s., sc., d.**: Jean-Loup Debadie — **f.** (Colore): Andréas Winding — **scg.**: Jean André — **c.**: Chaterine Laterrier — **mo.**: Geneviève Winding — **so.**: William Sivel — **m.**: Philippe Sarde — **int.**: Isabelle Adjani (Violette), Jacques Dutronc (François), Serge Reggiani (suo padre), Lea Massari (sua madre), Françoise Arnoul (la madre di Violette), Sophie Daumier (Paula), Catherine Lachens (Carla), Roland Bertin (David), Bernard Allout (Caly), Philippe Brizzard — **dp.**: Jacques Juranville — **p.**: Jacques Eric Strauss per Président Films—FR3 — **o.**: Francia — **dr.**: 110'.

b) *Settimana del Filmnuovo*

Le camion — **r.**: Marguerite Duras — **o.**: Francia, 1977 — **d.**: Films Molière.

V. giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '77) in «Bianco e Nero», 1977, n. 3, p. 92 e altri dati a p. 122

Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires — **r.**: René Viénet, Ji Quing Ming, Al Perreault — **mo.**: Noun Serra, Monique Clementi, Bertrand Reneaudineau, Frank Vager — **p.**: Les Films des Iles-Edo Eiga — **o.**: Francia — **dr.**: 60'.

Disubbidire è peccato — **r.**: Antonio Nieddu — **sc.**: Diana de Rugeriis, A. Nieddu — **f.**: Giampaolo Santini — **scg., c.**: Geraldina Santini — **commento musicale:** Roberto Sampò — **int.**: Giorgio Cerioni, Marco Guglielmi, Luigi Montini, Anna Maria Porta, Piero Vida — **organizzazione generale:** Franca Guaschino — **o.**: Italia.

Dora et la lanterne magique — **r.**: Pascal Kané — **sc.**: P. Kané, Raoul Ruiz — **f.**: Juan

Quirno – **mo.**: Martine Giordano – **m.**: Daniel Vangarde – **int.**: Nathalie Manet (Dora), Valérie Mairesse (Valentina) – **p.**: Cinema 9 – **o.**: Francia - **dr.**: 100'.

Les enfants du placard – **r., s., sc.**: Benoit Jacquot – **f.** (Colore): Pierre Lhomme – **scg.**: Raoul Albert – **mo.**: Fanette Simonet – **m.**: Schumann, I Santo California – **int.**: Brigitte Fossey (Juliette), Lou Castel (Nicolas), Jean Sorel (Berlu), George Marchal (il padre), Isabelle Weingarten (Laure), Christian Rist (Julien), Hassan Falle (Diop), Martin Simonet (prostituta), Sophie Baragnon (Juliette, bambina), Vincent Balvet (Nicolas, bambino), Danielle Gegauff (la madre) – **p.**: G.M.F.-Sunchild-I.N.A. – **o.**: Francia – **dr.**: 105'.

[Ero, sono, sarò] – **r.**: Walter Heynowski, Gerhard Scheumann – **f.**: Peter Hellmich – **mo.**: Traute Winschnewski – **p.**: Studio H & S – **o.**: Germania Orient.

Ethnocide – **r.**: Carlo Resendi – **s., sc.**: Paul Leduc, Roger Bartra – **f.** (Colore): Georges Dufaux – **mo.**: Rafael Castanedo, P. Leduc, J. Richard Robisco – **p.**: JeanMarc Garand, Vincente Silva per National Film Board of Canada, Montreal/Cine-Diffusion S.F.P., Messico – **o.**: Canada-Messico.

Feminino plural – **r., s., sc.**: Vera De Figueiredo – **f.** (Colore): Joao Fernandes – **m.**: Guilhermo Vaz – **int.**: Adriana De Figueiredo, Angela De Figueiredo, Drinha Duval, Léa Garcia, Kita Xavier, Catalina Bonaki, Laria Rita Freire, Rainer Vianna, Nelson Xavier, Tereza Rachel, Carlos Kroeber, Maria Francisca, Joel Barcelos, Reinaldo Amaral – **p.**: Circofilm – **o.**: Brasile – **dr.**: 80'.

Kafr Kassem – **r.**: Bohrane Alaouie – **s.**: basato sul romanzo di Assem El Judi – **sc.**: B. Alaouie – **d.**: Issam Mahfouz – **f.**: (Colore) – **m.**: Walid Golmieh – **int.**: gli abitanti del villaggio di Cheik Saad - **p.**: Organismo Nazionale del Cinema, Damasco/Etablissement Arabe Cinématographique, Beirut – **o.**: Siria-Libano – **dr.**: 100'.

La mafia del pesce – **r.**: Giuseppe Ferrara – **f.** (Bianco e Nero): Luciano Graffigna - **m.**: Benedetto Ghiglia – **voce**: Achille Millo – **p.**: Corona Cinematografica – **o.**: Italia - **dr.**: 15'. (documentario).

One Man – **r.**: Robin Spry – **s., sc.**: Peter Pearson, Peter Madeen, R. Spry – **f.** (Colore): Douglas Kiefer – **m.**: Ben Low – **int.**: Len Cariou, Jayne Eadtwood, Carol Lazare, Berry Morse, August Schellenberg, Sean Sullivan, Maro Legault, Terry Haig, Jean Lapointe, Jacques Godia, – **p.**: National Film Board of Canada, Montreal - **o.**: Canada – **dr.**:87'.

Mao par lui-même – **ri:** René Viénet, Wu Xing-Min, Francis Deron – **f.** (colore) - **p.**: Insitut Nat'onal Audiovisuel-Films des Iles-Edo Eiga – **o.**: Francia – **dr.**: 26'. (cortometraggio).

1789 (1789) – **r.**: Ariane Mnouchkine – **f.** (Colore): Bernard Zitzermann, Michel Lebon, Jean Paul Meurisse – **mo.**: François Belloux, Frédérique Mathieu, Françoise Clausse - **int.**: La Troupe du Théâtre du Soleil: René Patrignani, Mario Gonzales, Géneviève Peuchenat, Philippe Caubère, Maxime Lombard, Georges Bonnaud, Louba Guertchikof, Jonathan Sutton, Michel Derouin, Josette Derenne – **p.**: Alexandre Mnouchkine e Georges Dancingers per Les Films Ariane – **o.**: Francia, 1974!

Il nero muove... – **r.**: Gianni Serra – **int.** Dominique Darel, Gianni Garko, Ettore Manni – **p.**: Filmalpha S.p.A. – **pe.**: Mario Gallo - **o.**: Italia.

Nous aurons toute la mort pour dormir – **r.**: Abid Med Hondo – **f.** (Colore): Jean Monsigny – **mo.**: Hamid Djellouli, Youssef, Tobni, A. Med Hondo – **mx.**: Antoine Bonfanti – **so.**: Jacqueline Meppeil – **int.**: il popolo Sahraoui – **p.**: Les Films du Soleil O – **o.**: Francia – **dr.**: 135'.

La question – **r.**: Laurent Heynemann – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Henri Alleg – **ad., sc.**: L. Heynemann, Claude Veillot – **d.**: C. Veillot – **f.** (Eastmancolor): Alain Levent – **scg.**: Richard Malbequi – **mo.**: Armand Psenny, Ariane Boeglin – **so.**: Michel Desrois – **m.**: Antoine Duhamel – **int.)** Jacques Denis (Henry Charlèque), Nicole Garcia (Agnès Charlèque), Jean-Pierre Sentier (Cabonneau), François Dyrek (Herbelin), Christian Rist (Maurice Oudinot), Françoise Thuries (Josette Oudinot), Françoie Lalande (Michaeli), Jean Benguigui (Claude), Fred Personne (comandante Massot), Djelloul Beghoura (Hamid), Jacques Frantz (tenente Malaze), Pierre Rousseau (capitano Fouquet) – **dp.**: Jean-Marie Richard – **pz.**: Z Productions-Rusch Films-Little Bear Production – **p. delegato:** Jean-Serge Breton – **o.**: Francia – **dr.**: 112'.

La salute non si vende – **r.**: Giuseppe Ferrara – **commento:** Giorgio Stanzani – **consulenza:** Centro ricerche e documentazione federazione CGIL, CISL, UIL – **f.** (Bianco e Nero): Simone Mercanti – **mo.**: Lilly Lombardi, Valeria Altobelli – **m.**: Giorgio Gaslini – **o.**: Italia – **dr.**: 70'.

Satansbraten – **r., s., sc.**: Rainer Werner Fassbinder – **f.** (Colore): Micheal Ballhaus – **scg.**: Kurt Raab – **m.**: Peer Raben – **int.**: K. Raab, Margit Carstensen, Heln Vita, Volker Spengler, Ingrid Caven, Marquard Bohm, Ulli Lommel, Y Sa Lo, Katharina Buchhammer, Armin Maier, Vitus Zeplichal, Dieter Schidor, Peter Chatel, Micheal Octave, Katren Gebelein, Helmut Petigk, Hannes Gromball, Adrian Hoven – **p.**: Albatros-Produktion Trio-Film GmbH - **o.**: Germania Occ. – **dr.**: 116'.

Taboo – **r., s., sc.**: Vilgot Sjöman – **f.** (Panoramica, Colore): Lasse Björne – **mo.**: Wic Kjellin, Tomas Taeng – **m.**: Bengt Ernryo – **int.**: Keill Bergqwist, Kickå Sjöman, Viveca Lindfors, Frank Sundström, Halvar Björk, Gunnar Björnstrand, Heinz Hopf, Mona Andersson, Peter Ahlm, Lars Amble – **p.**: Swedish-Europa-Stocholm-Siöman – **o.**: Svezia, 1977 – **dr.**: 120'.

Trishna – **r.**: Rajendranath Schukla – **f.**: (Colore) – **int.**: Yogeeta, Rakesch, Manischan Jalal Agha – **p.**: Jagdish NKAHETA – **o.**: India – **dr.**: 100'.

Die Vertreibung aus diem Paradise – **r., s., sc.**: Niklaus Schilling – **f.**: Inhe Hamer – **m.**: Giuseppe Verdi, Gaetano Donizzetti – **ca.**: Drupi – **int.**: Herb Andress, Elke Haltauf-
derheide, Ksenija Protic, Jochen Busse, Andrea Rau, Herbert Fux, Elisabeth Bertram – **p.**: Visual KW Produktion – **o.**: Germania tcj

Volontari per destinazione ignota – **r., s., sc.**: Alberto Negrin – **f.** (Technospes): Giancarlo Ferrando – **scg.**: Antonio Capuano – **c.**: Maria Bono – **mo.**: Paolo Boccio – **m.**: Egisto Macchi – **int.**: Michele Placido, Vito Passeri, Werner Di Donato, Severino Stella, Caterina Ventura, Cristofore Chiapperini, Piero De Vito – **p.**: R.T.R. – **o.**: Italia.

c) *Cinema indipendente*

A tuffo nell'oceano – **r.**: Pier Luigi Conghi – **f.**: (Colore, 16 mm) – **p.**: Cineclub FEDIC, Bergamo.

Bang – **r.**: Maurizio Checcoli – **f.**: (Colore, 16 mm) – **p.**: Cineclub FEDIC, Roma.

Un fatto di cronaca – **r.**: Nino Rizzotti – **f.**: (Colore, 16 mm) – **p.**: Cineclub FEDIC, Milano.

Io da sola – **r.**: Luciano Galluzzi – **f.**: (Bianco e Nero, 16 mm) – **p.**: Cineclub FEDIC, Roma.

Lo avrai camerata Kesserling – **r.**: Bernagozzi, Bugané – **f.**: (Colore, 16 mm) - **p.**: Cineclub FEDIC, Bologna.

La maison des vieux – **r.**: Gruppo 3 – **f.**: (Bianco e Nero, 16 mm) – **p.**: Cineclub FEDIC, Vigevano.

Park Hotel – **r.**: Ettore Ferettini – **f.**: (Colore, super 8) – **p.**: Cineclub Fedic, Roma.

Riconciliarsi? – **r.**: Gianfranco Miglio – **f.**: (Colore, super 8) – **p.**: Cineclub FEDIC, Roma.

Il tempo dell'ira – **r.**: Angelini, Rampini – **f.**: (Bianco e Nero, 16 mm) – **p.**: Cineclub FEDIC, Bergamo.

Toller – Come ipotesi – **r.**: Gastone Menegatti – **f.**: (Bianco e Nero, 16 mm) – **p.**: Cineclub FEDIC, Firenze.

SPOLETO-FESTIVAL O IL CINEMA DEI SOGNI

Giorgio Gosetti

Spoleto-Festival 1977 ha riservato una breve rassegna allo spettacolo cinematografico. Il tentativo, nato a seguito ed in gemellaggio con «Les yeux fertiles» di Cannes, riveste particolare interesse trattandosi della prima rassegna italiana dedicata sistematicamente al cinema d'arte. An-

drebbe ricordato anche l'incontro "provinciale" di Asolo che ogni anno raccoglie primizie e capolavori d'archivio, se non si trattasse di un'occasione di assai ristretta eco pubblicitaria.
Perché si parla allora di Spoleto-cinema? Non certo per le opere inedite, poche e male illustrate. Né perché la rassegna abbia trovato una collocazione stabile nel carrozzone di Menotti e Valli, tanto che si parla ancora con incertezza di una possibile ripetizione nell'annata '78. Ciò che attira è il punto di convergenza tematica delle opere presentate, l'occasione inedita di una piattaforma di discussione e confronto. A Spoleto infatti si è delineata un'accezione del cinema diversa, sia dal punto di vista espressivo che critico, dalla tradizione piú inveterata.
Ci troviamo di fronte al cosiddetto "cinema d'arte", o cinema sull'arte. Il numero di autori, anche di spicco, che negli ultimi anni ha affrontato questo iter realizzativo – opera d'arte di matrice estranea al cinema; sua trasformazione modulare ed ideologica da parte del regista – garantisce della serietà di ricerca, quali che possano essere le conclusioni sia sul versante dei cinefili che su quello dei tradizionalisti nel mondo dell'arte bella.
A lungo si è accarezzata un'immagine della musa cinefila come donna intatta ed esente da corruzione; una sorta di vergine eterna, perennemente distante da quella mimesi artistica che contraddistingue quasi tutte le forme espressive, almeno nel loro farsi originario.
I campioni di questo cinema puro rimanevano quegli autori capaci di fare professione di fede del loro disinteresse verso qualsiasi fonte ispiratrice estranea al mondo della celluloide. Ai margini tutti gli altri: dai maestri ai mestieranti.
L'esistenza di una nuova teoresi cinematografica si pone come sconfessione di questo postulato; i film presentati a Spoleto riassumono infatti, nella maggior parte dei casi, un dibattito critico che muove dalle premesse sopra esposte e che rispetta la sola, aurea regola del cinema come eccezione per il farsi storia di un qualsiasi pretesto narrativo. Il film rimane dunque soprattutto racconto, espressione di un cinema ideologico mediante un meccanismo narrativo. Ma diverse sono le risposte che riguardano il supporto espressivo, l'originalità o la mimesi dei temi, l'accordo armonico tra le difformi componenti dello spettacolo.

Per condurre un primo bilancio critico sul problema, i film visti a Spoleto sono eccellente occasione, laddove risultino escluse le pellicole la cui diretta attinenza con questo dibattito rimane oscura.
Facciamo in primo luogo riferimento al filmato sulle olimpiadi di Montreal che vede convivere un ottimo professionismo tecnico con la piú assoluta piattezza dei temi; oppure ad alcuni saggi di cortometraggio – *Le ragioni del successo* di Luca Verdone o *Accademia musicale chigiana* di Carlo Verdone – che non entrano nell'ambito della ricerca proposta in queste note.
Sono infine escluse le pellicole sull'archeologia del cinema, già segnalata in occasione della loro presentazione a Cannes, e per noi di interesse marginale.
Un'osservazione assai piú significativa può essere invece condotta sul

Wozzeck di Joachim Hess cosí come sul già notissimo *Mozart, cronaca di un'infanzia* di Klaus Kirschner.
Hess ha realizzato la sua pellicola sul testo lirico di Alban Berg (1925) a sua volta legato alla tragedia di George Buchner. Dal punto di vista musicale si tratta di un'esecuzione piú che rispettabile come assicurano la presenza di Carlo Maderna come concertatore e direttore d'orchestra e dei cantanti dell'opera di Amburgo, testimoni di una scuola plurisecolare ed assai intensi sia nella resa vocale che in quella recitativa.
Servendosi di questi collaboratori un qualsiasi regista, ad esempio Pierre Jourdan autore di una fortunatissima *Aida* in chiave cinematografica, avrebbe assicurato un'accurata ripresa del fatto artistico promuovendo la macchina da presa a primo spettatore sul palcoscenico.
Hess punta invece ad una resa nitidamente cinematica, agli esterni come spazio-fondale, alla sensibilità cromatica ed inventiva della pellicola, che, prendendo le distanze anche dall'esperimento dello *Zauberflöte* di Bergman, concepito per il piccolo spazio del teleschermo, propone chiavi di lettura politiche e formali che appartengono al cinema e al nostro tempo.
Nella sua lettura politica del libretto di Buchner gli spettatori italiani ritrovano echi del filmato televisivo analogo realizzato in prosa da Giancarlo Cobelli alcuni anni fa. La polemica generazionale, l'odio del padre e della società come modello della gerarchia, viene sostituito da una crisi di classe e d'individuo, laddove questi è spinto alla violenza suicida da una società che se ne disfà quando lo ritiene pericoloso.
Rispetto al tempo espressionista le distanze critiche sono molteplici ed il regista le ripropone integralmente attraverso l'ambientazione e la citazione che sta costantemente tra realismo ed espressionismo. Vanno colte cosí le citazioni da *Nosferatu* – il respiro dello spazio aperto –, *M, il mostro di Dusseldorf* – il girotondo conclusivo delle bambine – *Caligari* per certo pittoricismo d'ambiente. Anche la recitazione risente di una cultura rivissuta in modo critico sicché al "gesto espressionista" si mischia un *Kammerspiel* temprato dal neorealismo europeo.
Ma tutto questo non può che introdurre il problema maggiore del testo cinematografico: l'accordo con una dimensione al contempo musicale e teatrale che vanno rispettate. Hess risulta il primo teorico di questa operazione; il suo problema centrale, l'accordo tra codici incommensurati, si discosta dalla rozza empiria del passato. Neppure possono offrirsi come alternative molte delle scoperte bergmaniane – la ripresa all'interno del fantastico, la moltiplicazione dei punti d'osservazione tematica, la reinvenzione dello spazio –; tutto ciò è infatti in contrasto col realismo del nuovo cinema tedesco.
La *imagerie* di Hess si nutre del realismo di scuola del primo Fleischmann e di Fassbinder, ma soprattutto, ci pare, del cinema di Wenders, di quella dimensione scientemente soggettiva del reale, della Stimmung in cui l'elemento critico è inscindibile rispetto all'espressione.
Accertati questi elementi, e dunque la pura caratterizzazione cinematica del racconto, Hess risolve la sua partita sulla duplice sintonia dei codici, con l'assunzione del fattore ritmico quale elemento coesivo del cinema stesso, le cui regole metriche possono essere mutuate proprio dalla partitura lirica. La macchina da presa procede per stacchi e movimenti che

sembrano sotto la direzione stessa di Maderna, come se scansione e misura fossero leggi che il cinema scopre come fatto cosciente all'interno della propria struttura.
C'è molta differenza rispetto al passato; qui il regista, Hess ne è solo un prototipo, risolve un problema tecnico-strumentale alla luce di un programma teorico; in precedenza ogni scelta viveva di aureo empirismo lasciando quasi sempre che le molteplici scritture compresenti incidessero piani del tutto incomunicanti.

Di come l'opera prima firmata da Klaus Kirschner – *Mozart* – sia destinata a rimanere a lungo nel ricordo degli appassionati di cinema, si è già detto dopo ogni proiezione internazionale di questo film. Appare quindi inutile ripetersi citando la trama – i primi vent'anni del compositore ricostruiti sulle voci delle sue lettere, del suo diario, dei commenti di chi lo amava e lo conosceva – o mettendo in valore i pregi direttamente filmici dell'opera. Accenniamo solo di sfuggita al sistema di recitazione e di ripresa che rappresenta un fatto del tutto inedito proprio nell'apparente normalità e facilità che contraddistingue ogni sequenza. Quella che invece preme in questa sede è l'analisi dell'accordo di codice analogo a quello operato per il *Wozzeck*. Qui la musica non dovrebbe essere il perno centrale che assicura lo spettacolo, bensí un sussidio la cui utilità emotiva ed estetica è stata affermata da tutta la scuola hollywoodiana e sconfessata dagli scritti di Dorfles ed altri.
Kirschner rovescia i termini della questione: non piú una musica d'accompagnamento, ma un sistema musicale che valga a soccorrere la parola, la grande indiziata del cinema dei nostri anni. Dove il linguaggio verbale denuncia una crisi di rinnovamento radicale, e proprio dalla musica il cinema assume sistemi comunicativi piú adatti sul piano schematico – lo abbiamo visto – e di eclatante novità.
Le altre opere di carattere "musicale" presentate a Spoleto non hanno nemmeno sfiorato i vertici dei due film qui analizzati. Si trattasse del baraccone incredibile e un po' indecoroso de *The Mysterious House of Dr. C* (sorta di commedia musicale basata su "Coppelia"), sia che ci fosse proposto il pedante e banale realismo dell'*Anna Karenina* messa in balletto dalla Margarita Pilikhina.
Sul fronte della prosa si è invece affrontato il tema del cinema come mimesi. I film italiani (da Bellocchio: *Il gabbiano* a Cobelli: *Un uomo difficile*) sono stati i capisaldi di questa polemica che nel nostro paese si rifà, giocoforza, alla lezione viscontiana.
Si tratta di un problema denso di incertezze per l'assoluta mancanza di dibattito critico che lo contraddistingue. In queste note possiamo solo proporre alcuni spunti, in attesa di piú sistematico confronto. E' forse possibile affermare che la ragione prima di questo "cinema rispecchiato" risieda nell'esigenza di far coincidere riflessione critico/ideologica con invenzione espressiva.
In tal senso il copione che un regista mutua da contesti e mentalità spesso diverse dalla propria offre un'immediata distanza critica altrimenti irraggiungibile. Il discorso di Straub con la lettura del libro in *Fortini-cani* ci sembra la piú esatta visualizzazione di questo concetto.

Il cinema si appoggia dunque a puntelli estranei secondo una nuova accezione della mimesi antica; non piú un modello da superare in perizia, al di là dalla fantasia del *récit*; bensí un modello come cavia da sezionare, analizzare, rigettare in molti casi, in vista di una crescita ideologica. Viene però da chiedersi quanto un procedimento analogo faccia fede di una cultura libera di inventare e soprattutto sicura dei propri traguardi.

LOCARNO HA TRENT'ANNI MA NON È ANCORA ADULTO

Alberto Farassino

Locarno fa festeggiato quest'anno la sua trentesima edizione. Gli anniversari, si sa, sono occasioni privilegiate o comunque assai comode per fare dei bilanci. E un festival che tocca il trentesimo anno di vita merita comunque qualche attenzione supplementare. Anche perché nel caso di Locarno apparenze e reale stato di salute divergono non di poco. Trent'anni sembrerebbero significare per lo meno solidità, sicurezza, esperienza; il fatto poi che il festival si svolga in un paese che dal punto di vista economico non ha certo grossi problemi e che dal punto di vista cinematografico rappresenta una realtà emergente sembrerebbe confermarlo. E invece la situazione è assai meno rosea. La confederazione elvetica è nota per la floridezza dei suoi bilanci ma anche per la parsimonia con cui devolve piccolissime parti di questi alle attività culturali. E, conseguenza inevitabile, quel giovane cinema svizzero che aveva costituito una delle realtà piú nuove e vitali nel panorama europeo dell'ultimo decennio è sempre piú attratto da dorati esili parigini o tedeschi. Solo la Svizzera italiana non ha un'altra madre patria cinematografica a cui rivolgersi: al sud del Canton Ticino la situazione è infatti ancor piú disperata e sono semmai i registi lombardi che trovano qualche lavoro occasionale presso la televisione luganese. Cosí che un cinema della Svizzera italiana, quella

che appunto ospita il festival, in pratica non esiste (anche se esso ha prodotto quest'anno il suo primo lungometraggio) e la cosa non è senza conseguenze sullo stesso festival.
Il quale dipende da un direttore di origine inglese, Moritz De Hadeln, e da collaboratori provenienti in gran parte da Losanna e Ginevra, con risentimenti nella parte piú sensibile del pubblico locale, insoddisfatto del modo in cui il festival è organizzato e articolato. Un pubblico che, non solo per collocazione geografica, guarda molto a certi modelli italiani poiché l'Italia, se non può essere un approdo per chi aspira alla realizzazione, la sua figura nel campo del festivalismo cinematografico e dell'organizzazione culturale riesce ancora, nonostante tutto, a farla.
Ma cosa si rimprovera esattamente al festival di Locarno cosí com'è oggi? Gli si rimprovera appunto di essere una sintesi, volutamente e forse obbligatoriamente ambigua e compromissoria, fra quello che esso era stato negli anni cinquanta e sessanta, con l'allora inevitabile corredo di divismo e mondanità, e quello che è stato alcuni anni fa durante la gestione sessantottesca e rilassata di Sandro Bianconi e Freddy Buache. Come ricorda il critico ticinese Guglielmo Volonterio in un libro commemorativo ma tutt'altro che encomiastico, pubblicato dal festival in occasione del trentennale, la gestione De Hadeln fu caratterizzata fin dall'inizio (1972) dal tentativo di conciliare cultura e commercio, turismo e cinefilia, gusti di massa e golosità specialistiche, badando soprattutto a non scontentare nessuno. E da allora il festival di Locarno procede fra azzardi e certezze, audacie e banalità, scelte coraggiose e imperdonabili calate di brache, una politica che ha come inevitabile conseguenza l'aumento incontrollato della quantità dei film e delle sezioni, sottosezioni, concorsi, restrospettive, tribune, spazi aperti, omaggi e personali in cui sono collocati.
Cosí in quest'edizione del trentennale figuravano in programma (e fuori) dal 4 al 14 agosto le cose seguenti: 1) Il «concorso» con 19 film inediti provenienti da 15 paesi. 2) un piccolo numero di film facenti parte della selezione ufficiale ma presentati fuori concorso. 3) L'«Informazione ufficiale» con un ristretto lotto di film importanti, provenienti quasi tutti da Cannes (*Padre padrone, Una giornata particolare* ecc.). 4) La tribuna libera, con 11 film anch'essi reduci in genere da altri festival e al cui interno spiccavano però un 4 bis) Omaggio a Rossellini con due film e un 4 ter) pomeriggio domenicale teorico con *Ici et ailleurs* di Godard e *Fortini-cani* di Straub-Huillet. Vi erano inoltre le consuete 5) Information Suisse questa volta costituita da solo quattro film svizzeri dell'anno. 6) La "Settimana FIPRESCI" con sette film scelti dai rappresentanti della stampa cinematografica e 7) La retrospettiva dedicata quest'anno a Mauritz Stiller, con 9 film e alcuni frammenti del periodo 1916-1922. Una novità era invece la 8) Rètrospettiva della *Citel film*, primo e interessante esempio di una retrospettiva contemporanea poiché questa casa di produzione svizzera ha prodotto film di lungometraggio dal 1970 al 1977 prima di trasferirsi totalmente in Francia. A ciò si può aggiungere un 9) Marché du film e si devono senz'altro aggregare 10) due tavole rotonde dedicate l'una alla televisione come produttrice di film e l'altra alle prospettive della produzione cinematografica in Svizzera.

Pescando qua e là, e quindi non solo nella selezione ufficiale del concorso, in complesso alquanto modesta, ed escludendo naturalmente i film che hanno caratterizzato festival precedenti e quelli già o ormai noti in Italia (fra questi ultimi bisogna però ricordare il vincitore del "pardo d'oro", l'*Antonio Gramsci* edizione Del Fra - Cucciolla - Italnoleggio, premiato con una motivazione che sorvolava sulle qualità del film per soffermarsi esclusivamente sulla figura storica e politica del personaggio), i film di Locarno 1977 che meritano di essere ricordati sono soprattutto i seguenti:

The Guest
di R. Devenish
(Sud Africa)

The Guest di Ross Devenish (Sud Africa). Piú che per il nome del regista, il film si è subito imposto all'attenzione per quello dello sceneggiatore e interprete principale, il drammaturgo Athol Fugard, e per la straordinaria figura storica di cui esso è un frammento biografico: quella di Eugène Marais, poeta e fondatore della letteratura "afrikaaner", filosofo del male di vivere morto suicida, osservatore della natura, studioso di discipline para-mediche e soprattutto degli effetti degli stupefacenti. Il film coglie il personaggio in un suo sofferto tentativo di liberarsi dalla dipendenza dalla morfina per poter riprendere la serenità e gli studi. Inquadrature elementari ma spesso di grande suggestione (chissà come ha fatto la giuria "ecumenica", che ha dato un premio al film, a vedervi uno "stile ricco e complesso") lo mostrano ospite in una casa di poveri contadini, i quali non sanno nulla della sua reale malattia, ed è appunto la tematica della diversità, della frattura fra l'intellettuale scettico e sofferente e la vita di una famiglia regolata sui ritmi della natura e sui riti religiosi ciò che il film meglio riesce a esprimere.

Muerte al amanecer
di F.J. Lombardi
(Perú-Venezuela)

Muerte al amanecer di Francisco José Lombardi (Perú-Venezuela): un film di denuncia non gridato, non enfatico, non ripetitivo, ma teso nella ricostruzione lenta e minuziosa delle dodici ore che precedono la "morte all'alba" di un condannato, su un'isola-penitenziario lontana dal mondo ma che ne riproduce implacabilmente le differenze sociali e la logica di potere. Importa poco che il "mostro" che verrà giustiziato sia probabilmente innocente. Quello che il film riesce magistralmente a restituire è la ritualità burocratica con cui l'esecuzione è predisposta e messa in atto, come uno spettacolo teatrale per pochi invitati. E nel passare dalle sequenze carcerarie, fatte di ronde, controlli, timbri, preti, ultimo desiderio, armi, plotone, a quelle nella casa del direttore del penitenziario, dove sono invitati a una cena i magistrati e i burocrati che devono formalizzare l'uccisione, il film riesce a instaurare una circolazione della mostruosità in un sistema di confronti e rapporti ricchissimo di suggestioni delle quali quelle ideologiche sono solo le piú ovvie.

Les indiens sont encore loin
di P. Moraz
(Svizzera-Francia)

Les indiens sont encore loin di Patricia Moraz (Svizzera-Francia). Anche questo è il racconto di ciò che precede una morte, una condanna non scritta: i sette ultimi giorni di una ragazza (è la deliziosa Isabelle Huippert di *La dentellière*) che va a morire "di freddo e di fatica" lontano dalla città. Ma nulla la obbligava a vagare da sola in mezzo alla campagna in-

nevata se non il vuoto di una condizione giovanile senza sbocchi, almeno per lei che ha rifiutato lo stanco ribellismo verbale dei reduci del sessantotto o l'abbandonarsi al gioco della quotidianità che altri giovani accettano di scegliere, e che si lascia morire perché non vuole lasciarsi vivere. Tutto interno alla tematica del "privato" questo melodramma silenzioso e intimista sa muoversi con disinvoltura nel genere "nuovo cinema" con i suoi lunghi piani sequenza, le sue fascinose inquadrature fisse, le sue intelligenti citazioni cinematografiche. Ma alcune cadute del dialogo e alcune rozze visualizzazioni (il tema utopico degli indiani, per esempio) fanno dubitare (è un sospetto che la Moraz col suo prossimo film potrebbe smentire) che si tratti appunto di una maniera piú che di una necessità interna al film.

Jane bleibt Jane di W. Bockmayer, R. Buhrman (Germania Or.)

Jane bleibt Jane di Walter Bockmayer e Ralf Buhrman (Germania Federale). Questo film "scoperto" da Fassbinder è stato messo in concorso all'ultimo momento per sostituire gli altri due film tedeschi in programma, uno appunto di Fassbinder e l'altro di Hauff, non pervenuti per ragioni ufficialmente tecniche. Ne è protagonista una anziana ospite di una casa di riposo che è convinta di essere la Jane di Tarzan e che, dopo varie stranezze fra serpenti, pelli di leopardo, scimmie e vegetazione di tipo tropicale, decide di investire tutti i suoi risparmi in un biglietto aereo per "ritornare" in Africa. Il film nasce da un'idea troppo geniale per non cadere spesso nel facile effetto goliardico e se la misura fra il divertissement scanzonato e il discorso, estremamente duro, sulla vecchiaia e sulla sua paura non è forse nemmeno cercata – secondo i dettami di un cinema che ama le sfrenatezze come è spesso quello (e il migliore) che si fa oggi in Germania – l'impatto fra l'iconografia del cinema avventuroso e l'ossatura del film sociale esiste ed è originale, vitale e produttivo.

San Gottardo di V. Herman (Svizzera)

San Gottardo di Villi Herman (Svizzera), è il primo lungometraggio realizzato nella Svizzera italiana, con un budget assai limitato e da un giovane regista che affrontava per la prima volta in cinema di finzione. E quasi emblematicamente l'accesso alla finzione è parziale e problematico, e diventa forse il tema stesso del film, al di là del suo soggetto piú immediato. Che è appunto una analisi in parallelo delle vicende politiche e sociali legate alla realizzazione dei due trafori del Gottardo, quello ferroviario del 1872 e quello autostradale ancora in corso. Ricostruzione che alterna documentario e finzione per cercare i nodi politici che uniscono l'oggi allo ieri, il capitalismo "eroico" e quello tecnologico, il ribellismo romantico e lo sradicamento sociale dell'odierno lavoro degli emigrati, sullo sfondo delle cerimonie e delle solennità con cui si celebra la ideologia del progresso e della comunicazione universale.

Mababangong Bangungot di K. Tahimik (Filippine)

Mababangong Bangungot (t.l.: Incubi profumati) o anche «Quand le Thyphon brisera son cocon») di Kidlat Tahimik (Filippine): un altro film giunto al festival quasi per caso, una vera scoperta di un simpaticissimo autore-attore che racconta con fantasia, ironia, gusto per i particolari e grande indifferenza per la perfezione tecnica una vicenda probabilmente auto-

biografica: quella di un giovane di Manila che sogna la civiltà occidentale e i miti americani, Von Braun e Capo Canaveral fino a che, emigrato in Francia, scopre che l'occidente non è un grande paradiso ma solo un grande supermercato. Colorato, divertente, ingenuo, gentile, il film filippino rappresenta l'esempio di un "terzo cinema" non colonizzato e anzi da cui il cinema europeo o americano avrebbero – se ne fossero capaci – tutto da imparare.

News from Home
di Ch. Akerman
(Francia)

News from Home di Chantal Akerman (Francia). L'ultimo film della regista belga nasce, come è avvenuto spesso per i suoi precedenti e come è caratteristica di quel cinema strutturale americano da cui essa dichiara di avere molto imparato, da una sola idea, ma come sempre molto "cinematografica" e soprattutto approfondita e lavorata il piú a lungo possibile. L'idea è qui di sovrapporre a lunghissime inquadrature di case, strade e gallerie della metropolitana di New York la lettura delle lettere che la regista riceveva da casa, dalla madre, durante quel suo soggiorno americano in cui appunto il film è stato girato. Il rapporto fra pubblico e privato diventa rapporto fra immagine e suono, fra osservazione e emozione, fra esteriorizzazione e comunicazione intima e personale. Il film che ne risulta è semplice e forse anche semplicistico, ma perché il cinema deve essere complicato?

Amerikai Anzik
di G. Body
(Ungheria)

Amerikai Anzik di Gabor Body (Ungheria). Le diverse vicende di tre ufficiali magiari che combattono a fianco dei nordisti durante la guerra civile americana: quella su cui il film si sofferma maggiormente è un'operazione di rilevazione cartografica condotta attraverso uno strumento di osservazione e misurazione goniometrica inventato da uno di essi. Tema non esterno alla piú intima struttura del film, alla sua stessa qualità materiale. Le immagini sono infatti manipolate in truka (il film proviene dallo studio sperimentale "Béla Balázs") non tanto per assumere una patina di falsa antichità ma per disegnare sulla stessa pellicola e sullo schermo i segni di una sorta di topografia della morte che è quella che attende il protagonista al termine del suo sogno scientifico e americano.

Altri film meritano almeno una rapida segnalazione pur essendosi rivelati per qualche aspetto deludenti: o in rapporto a quanto ci si poteva aspettare dall'autore (come *Pour Clémence* di Charles Belmont, ritornato alla finzione dopo l'esperienza di "Histoires d'A"; o *The Car* di Elliot Silverstein, roboante pasticcio diabolico-catastrofico; o *Dernière sortie avant Roissy,* commediola d'adulteri con ambizioni di analisi sociale di Bernard Paul) o per non aver condotto a termine con rigore o coerenza le pur interessanti premesse da cui erano partiti, come *Corona di sonetti* [t.l.], film bielorusso di Valerij Rubincick diviso fra una struttura da poema classico e un gusto figurativo quasi surreale o *Pokfoci* dell'ungherese János Rozsa che sciupa in un affannoso gesticolare comico un'intelligente idea di satira dell'assemblearismo scolastico e della sua burocratizzazione, o *The Rubber Gun* del canadese Allan Moyle, ennesimo film sulla droga che ha la particolarità di essere stato interpretato dai veri protagonisti di un traffi-

co della stessa, usciti appositamente di galera per girare il film, il quale invece fa di tutto per farli sembrare falsi.
Piú di una segnalazione meriterebbe invece la retrospettiva su Stiller, regista forse piú famoso che realmente conosciuto e probabilmente tradito da alcune etichette non rinnovate da decenni. L'immagine scissa che di lui è tramandata (autore di grandi saghe e maestro della commedia leggera) andrebbe forse corretta poiché è comunque una la sua maniera di girare, sempre vivacissima e nervosa, vicina all'azione piú che ai contrasti drammatici. Peccato che la personale non fosse completa o almeno che non indicasse le possibilità di ottenere una completezza maggiore e che la documentazione fornita fosse assai scarna e poco scientifica. Il che sta a indicare il ruolo puramente riempitivo che sembrano avere al festival le retrospettive, quasi come parentesi d'antiquariato con tanto di pianino piú che come occasioni per un lavoro sui nodi piú problematici o meno conosciuti della storia del cinema. E cosí il discorso sul festival di Locarno e le sue manchevolezze strutturali potrebbe ricominciare da capo...

I premi di Locarno

Leopardo d'oro ad *Antonio Gramsci* di Lino Del Fra (Italia).
Leopardo d'argento per la migliore opera prima a *San Gottardo* di Villi Herman (Svizzera).
Leopardo di bronzo per la migliore interpretazione maschile a József Madaras per *Pekfoci* di János Rozsa (Ungheria).
Premio dedicato alla memoria dell'operatore svizzero Ernest Astaria a *The Guest* di Ross Devenish (Sud Africa).
Menzioni speciali a *Sono un delinquente* (t.l.) di Clemente de la Cerda (Venezuela), a *Passing Through* di Larry Clark (U.S.A.) e a *Les indiens sont encore loin* di Patricia Moraz (Svizzera-Francia).

CRONACHE AVIGNONESI

Maria Fotia

Nel quadro del XXXI Festival, si è svolta ad Avignone, dal 23 al 29 luglio, una manifestazione organizzata dalla piú importante associazione francese di cine-club, la «Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education Permanente», che da anni si propone, attraverso il proprio periodico specializzato, «La Revue du Cinéma – Image et Son», di creare un legame tra animazione culturale e ricerca cinematografica. Oggetto di questa «Semaine de la Revue du Cinéma», dedicata a «Immagini di donne al cinema», un tema di grande attualità e di grande risonanza sociale, la condizione femminile nelle sue motivazioni ideologiche, largamente rappresentate dal cinema. A differenza di altre iniziative del genere, come il Festival des Femmes (Parigi 1974) o la rassegna dedicata a «La donna con la macchina da presa» (Roma 1976), protagoniste esclusive non sono state, quindi, ad Avignone le donne registe, anche se presenti, in definitiva, in maggioranza rispetto ai loro colleghi uomini. Strumenti di lavoro una ventina di lungometraggi e altrettanti cortometraggi, francesi e stranieri, prodotti tutti negli ultimi anni, se si eccettua *La chienne* di Renoir, *L'ape regina* di Ferreri e *Gli uomini preferiscono le bionde* di Hawks. Non senza imperdonabili lacune e discutibili scelte nel programma. Presente l'Italia, infatti, con il solo film di Ferreri (1963), valido forse, assieme a quelli di Renoir e di Hawks, come materiale archeologico di confronto, ma non certo specchio di una realtà italiana attuale. Assente *Le occupazioni occasionali di una schiava* di Kluge, il piú significativo esempio di femminismo avanzato e positivo, anche se riecheggiato alla lontana in un altro film tedesco nella rassegna, *Sotto il selciato c'è la spiaggia* di Helma Sanders. Personaggi femminili, infine, in alcuni film, senza particolare rilievo in sé, ma esistenti piú che altro in funzione di una denuncia o di un quadro della società, come nel qualunquistico apologo sulla strumentalizzazione politica delle richieste di giustizia dei singoli di Fassbinder (*Mamma Küster se ne va in cielo*).
Le stesse considerazioni valgono per il sovietico *Domando la parola* di Panfilov, una storia di stampo hollywoodiwno sulla burocrazia dell'est, a mezza strada tra la propaganda e la critica e per la rimessa in discussione dei valori borghesi, in un proustiano presente costruito col passato, delle due ragazze che in *A. Constant* di Christine Laurent indagano sulle ragioni del suicidio di una loro cameriera. Evidente, infine, la forzatura

nella scelta del pretenzioso e inutile *Si j'te cherche j'me trouve* di Diamantis, esperimento di ricerche espressive, a livello puramente dilettantesco e tecnico, progettazione di un film, presentato come esempio di antifemminismo nella rassegna unicamente perché da questa progettazione, rumorosamente descritta dall'autore (funzione espressiva del suono...) sono escluse le donne. Carente, per l'impostazione, forse, prevalentemente socio-culturale della manifestazione, ma non per questo giustificata, l'informazione sull'attività e sulla personalità dei registi. Interessanti, per la particolare disposizione dei francesi alla discussione e al ragionamento (qualità tanto rare in Italia), i dibattiti, spesso alla presenza dell'autore, e lo *stage*, comprendente diversi *atelier* su argomenti piú o meno strettamente collegati con quello principale, come l'analisi del film o la funzione della critica.
Quanto all'immagine di donna emersa dalla rassegna, appena qualche impressione gradevole nelle schermaglie amorose di una "fresca" settantenne in *Jeux de chat* di Károly Makk. Prevalente la denuncia piú o meno aggressiva dei tanti condizionamenti politici economici e culturali che opprimono le donne, si tratti della condizione femminile nei paesi arabi o nella Spagna (*El chergui* del marocchino Mohumen Smihi e *Los furtivos* di José Luis Borau), di inchieste sulle contraddizioni delle istanze delle francesi (*Mais qu'est ce qu'elles veulent?* di Coline Serrau), di ambigui manifesti su prese di coscienza, tra l'intrattenimento e l'impegno (*Mon coeur est rouge* di Michèle Rosier), di introspezioni psicanalitiche dense di amaro sarcasmo sui rapporti col padre (*Daddy* di Nicky de Saint Phalle e Peter Whitehead) o del trauma della violenza carnale (*Ce n'est pas un beau film* di Martha Coolidge). Polemici pure *Vera Baxter* di Marguerite Duras e Aloïse di Liliana de Kermadec, ma solo nelle intenzioni, perché neutralizzati poi, nei risultati, dall'estetismo l'uno e dalla freddezza, l'altro, della tesi dell'alienazione nella donna come conseguenza della mancata realizzazione, enunciata e non dimostrata. Un nuovo razzismo, altrove, che sfocia nell'omosessualità (*Je, tu, il, elle* di Chantal Ackerman).
Due soli i film che pongono con drammatica evidenza alcuni problemi femminili: *L'adoption* di Márta Mészáros, sulla maternità, e sulla solitudine, in uno stile secco e scarno, piú cecosclovacco che ungherese, e *Legacy* di Karen Arthur, con una lucidità al limite della disperazione, sul peso nella vita di una donna dei miti della bellezza e della giovinezza tuttora dominanti nella nostra società. In complesso, per dirla con uno dei partecipanti maschili allo *stage*, un'immagine di donna «che fa paura». Qualche spiraglio, riferibile, per altro, piú alla condizione umana in genere che a quella femminile in particolare, in *Pleasantville* di Vicky Polon e Kanneth Locher, in cui le affinità di ideali e di vita tra infanzia e vecchiaia e l'odio-amore della bambina per questo ideale di vita si adombrano di interessanti significati allegorici di apertura verso un avvenire che contenga e superi il passato. Ugualmente positivo il film della Sanders nel rifiuto al tempo stesso di un femminismo esasperato contro l'uomo e del vecchio rapporto individualistico uomo-donna avulso dal contesto sociale.
Quale femminismo, dunque? Il razzismo rabbioso dei gruppi estremisti che hanno preteso ad Avignone di discutere in riunione "tra sole donne" i

problemi femminili e l'inserimento, nel solco di Kluge, di donna e uomo nel quadro di una società che insieme possano rendere migliore, utilizzando a questo scopo, anziché distruggere, le preziose energie femminili di calore umano, immaginazione, irrazionalità? Non rinnegare tutto, rivedendo tutto a cominciare dai reciproci ruoli o creare un ghetto di nuovo genere?.
Ad Avignone naturalmente, non si è giunti, né si poteva, ad una soluzione. Come ogni operazione culturale, quella della «Ligue» ha solo posto il problema, lasciando ai partecipanti allo *stage* ulteriori approfondimenti.
A meno che non si voglia integrare l'analisi con una manifestazione dedicata alla condizione maschile e ad «Immagini di uomini al cinema».

CINEMA JUGOSLAVO A POLA: RISALENDO LA CHINA

Sergio Grmek Germani

Da qualche anno la critica internazionale si va occupando molto meno di un festival che, pur avendo sempre avuto una dimensione nazionale, assumeva – soprattutto nella seconda metà degli anni 60 – un rilievo internazionale grazie al livello della cinematografia, di cui documentava tutta la produzione annuale. Mi riferisco al cinema jugoslavo, di cui si è anche visto qualche anno fa un panorama agli Incontri di Sorrento.
Le rassegna sorrentina si svolgeva, purtroppo, in un momento in cui le restrizioni burocratiche poste al cinema jugoslavo erano ancora molto forti, benché ci fossero già dei sintomi di "disgelo" rispetto alle acute polemiche del 1972-73. Un merito della rassegna sorrentina è stato proprio quello di documentare, e in qualche caso forse sollecitare, quei sintomi di distensione.

Era soprattutto a causa di quelle restrizioni burocratiche e delle censure politiche nei confronti dei maggiori autori del cinema jugoslavo, che il livello della cinematografia si era cosí nettamente abbassato, da interessare sempre meno i critici stranieri. Va comunque onestamente aggiunto che queste non erano le uniche cause. Oltre alla forte crisi economica, che portò a una netta riduzione della quantità dei film prodotti, con tutte le conseguenze che ciò implicava (ad es. le lotte tra registi "di regime" e registi "critici" ne venivano accentuate), si deve constatare che già all'inizio degli anni 70 si notavano forti sintomi di stanchezza. Delle loro probabili cause e di come esse si possono collegare con alcune peculiarità della storia del cinema jugoslavo ho già scritto a suo tempo (in «Cinema sessanta» n. 110) e non mi sembra necessario tornarvi.
In sintesi, la situazione che si era affermata tra il 1972 e il 1976 vedeva da una parte un'estremizzazione nel senso di una poco convincente "sperimentazione" (quasi da vecchia avanguardia) di un isolato e raro cinema d'autore, dall'altra soprattutto una diffusa (relativamente, poiché nel 1976 i film prodotti furono in tutto 16) produzione commerciale, basata su alcuni filoni che non acquistavano mai la dignità di generi. Il filone domimante era quello che, oscillando tra film d'azione e commedia (uno piú maldestro dell'altra), rievocava la lotta di liberazione nazionale contro il nazifascismo, ovviamente senza approfondimenti storici, ma in chiave di mitizzazione del passato per eludere le contraddizioni del presente. Ai margini alcuni dei maggiori autori affermatisi negli anni 60 realizzavano saltuariamente e spesso con difficoltà qualche nuovo film, non sempre al livello di quelli con cui si erano affermati.
E' comprensibile quindi che uno dei cavalli di battaglia della critica jugoslava più avanzata contro il dilagare del filone rievocativo fosse divenuto quello di un "cinema di tematica contemporanea". Ma questa nozione ha rivelato a lungo andare tutta la sua vaghezza.

Si è cosí arrivati all'edizione 1977 del festival di Pola, che segna, a mio avviso, alcune modifiche positive. Intanto l'allentamento delle polemiche ha portato quest'anno all'assegnazione del massimo premio per la regia a Živojim Pavlović, uno dei registi piú contestati negli anni precedenti; pare che tra poco ritornino a realizzare film in patria anche Dušan Makavejev e Aleksandar Petrović, che le polemiche negli anni scorsi hanno costretto al silenzio e a realizzare ciascuno un film all'estero (come è toccato pure a Želimir Žilnik, di cui eventuale ritorno non si parla ancora). Comunque, piú che di un radicale cambiamento nella polemica culturale del regime, pare che si tratti di un accantonamento degli eccessi polemici che implica, dall'altra parte, una buona dose di autocensura.
I progressi reali si possono invece riscontrare, secondo me, a livello di funzionamento fisiologico dell'industria cinematografica. La quantità della produzione sta solo lentamente aumentando (si è passati dai 16 ai 18 film), ma si sta soprattutto superando il baratro tra una falsa avanguardia e un cinema falsamente popolare. Se l'anno scorso c'è stato un solo film veramente riuscito (*Čuvar plaže u zimskom periodu* di Goran Paskaljević, di cui è imminente l'uscita in Italia col titolo *Il bagnino d'inverno*) in mezzo a una massa di sottoprodotti, quest'anno il livello medio della produzione si è as-

sestato a un livello dignitoso. Rimangono purtroppo alcuni esempi deteriori, e purtroppo non ci sono delle riuscite assolute. Ma la situazione mi sembra piú aperta a sviluppi interessanti.
Non essendoci alcuna grossa riuscita paragonabile a quella dei maggiori film degli anni 60 (ma nemmeno, lo ripeto, il loro isolamento in mezzo a una produzione infima), è venuta a mancare (o quantomeno a ridursi) anche la caratteristica di fondo di allora nel rapporto tra le produzioni delle sei repubbliche jugoslave, cioè la centralità del cinema serbo. Provvisoriamente assente la Bosnia-Erzegovina (qui il regista piú interessante, Bato Čengić, non è stato ancora "recuperato" dopo le polemiche), tra le altre repubbliche vi sono molti rapporti, anche grazie al diffondesi delle coproduzioni tra di loro. Cosí ad es. il Montenegro, finora portatore di una produzione tradizionalissima, ha presentato quest'anno il film piú "d'avanguardia", seppure partecipando minoritariamente alla sua coproduzione (*Bestije*). Ma vediamo le caratteristiche, molto contaminate, delle rimanenti quattro repubbliche, cinematograficamente piú rilevanti (almeno per il momento).

La produzione quantitativamente piú ricca è stata quella della Croazia. Il vivaio dei giovani autori era presente quest'anno con un film rilevantissimo, *Ludi dani* (t.l.: I giorni folli) di Nikola Babić. Uno dei registi croati piú affermati, Anton Vrdoljak, ha presentato un altro film interessante, benché appesantito dalla matrice letteraria: *Mečava* (t.l.: Tempesta di neve). Erano presenti, ahimé, anche i vecchi equivoci: il cinema "di denuncia" falsamente anticonformista e falsamente popolare – *Ne naginji se van* (t.l.: Non sporgersi dal finestrino) di Bogdan Zizić – e il film storico pseudoestetizzante – *Akcija stadion* t.l.: Azione stadio) di Dušan Vukotić –, per fortuna accolti entrambi sfavorevolmente dal pubblico. Vi aggiungerei anche *Izbavitelj* (t.l.: Il salvatore) di Krsto Papić, della cui contaminazione tra cinema orrorifico e matafora sociale ho parlato dal festival di Trieste. E c'erano poi i film francamente brutti: *Hajdučka vremena* (t.l.: Le vicende di Hajduk) di Vladimir Tadej (ma anche qui va rilevato che la fotografia di Tomislav Pinter, come altrove di operatori piú giovani, segna dei miglioramenti rispetto allo zoom dilagante e agli estetismi degli anni scorsi), *Letači velikog neba* (t.l.: I volatili del grande cielo) di Marijan Arhanić, *Pucanj* (t.l.: Lo sparo) di Krešo Golik.

Segue, per la quantità della produzione, il cinema serbo (accanto al quale va però osservato il permanere dell'assenza della repubblica autonoma della Voivodina, appendice settentrionale della Serbia, che diede alla fine degli anni Sessanta alcuni tra i film piú stimolanti e – in seguito – piú contestati).
Anche stavolta, comunque, è qui che piú si sono messe in rilievo le tendenze emergenti, anche se l'affermazione di una "commedia alla serba" come genere cinematografico è ancora ostacolata dai risultati poco soddisfacenti dei singoli film, come nel caso di *Leptirov oblak* (t.l.: La nuvola della farfalla) di Zdravko Randić, sceneggiato da Gordan Mihic (forse l'Age-o-Scarpelli serbo: fino a poco fa, tra l'altro, lavorava in coppia con Ljubuša Kozomara), e di *Ljubavni život Budimira Trajković* (t.l.: La vita

amorosa di Budimir Trajković) di Dejan Karaklajić (sceneggiato tra l'altro da Milan Jelić, che qualche anno fa diresse una buona commedia, *Buba-šinter*, sceneggiata da Mihić e Kozomara).

Molto piú soddisfacente mi sembra *Povratak otpisanih* (t.l.: Il ritorno dei proscritti) di Aleksandar Djordjević, tra i cui sceneggiatori c'é di nuovo Mihić: qui il filone dei "film partigiani" viene ricondotto a una vivace commedia, in cui la lotta tra buoni e cattivi diventa una gara tra attori (vi sono quasi tutti i piú popolari) nei travestimenti e nel vincere in abilità il nemico-rivale. Mi sembra che questo film assesti un colpo al "filone partigiano" quanto il film di Živojin Pavlović. Uno dei pochi grandi registi del cinema jugoslavo ha infatti realizzato con *Hajka* (t.l.: L'inseguimento) la prima operazione critica sulle strutture narrative del filone (nel passato alcuni film, anche suoi, si facevano notare soprattutto per l'atteggiamento polemico verso i miti politici), benché a una prima lettura il film mi sembri meno ricco di altri del regista. Un'altra riuscita pressoché completa è rappresentata dall'opera prima *Specijalno vaspitanje* (t.l.: Educazione speciale) di Goran Marković, che –tra commedia e dramma – compie un'operazione realmente anticonformista nel "filone contemporaneo". Rimane, dei film serbi, un'altra opera prima, *Beštije* (t.l.: Bestie) di Živko Nikolić, che rinnova molti degli errori che hanno segnato gli esordi nel lungometraggio degli esponenti della "scuola documentaristica belgradese".
La Slovenia continua a basare il proprio prestigio sui film del veterano France Štiglić e di Matjaž Klopčič. Cosí, accanto a un brutto film per ragazzi – *Sreča na vrvici* (t.l.: La felicità al guinzaglio) di Jane Kavčič –, si è visto il nuovo film di Klopčič, *Vdovstvo Karoline Žašler* (t.l.: Karolina Žašler vedova), che è tra i suoi piú riusciti.
Infine c'è stata una discreta affermazione della Macedonia, rimasta finora con il Montenegro sulle posizioni piú tradizionali. Accanto al mediocre *Presuda* (t.l.: Il verdetto) di Trajče Popov si è vista infatti una discreta opera prima, *Ispravi se, Delfina* (t.l.: Forza, Delfina) di Aleksander Djurčinov.

PESARO '77: VERSO L'AUTODISTRUZIONE (MA FORSE NO)

Pietro Pintus

La tredicesima edizione della Mostra internazionale del nuovo cinema ha confermato – ed è persino ovvio constatarlo – la doppia crisi che l'attanaglia: istituzionale da un lato (ragioni, modi e finalità della Mostra: volontaria "autodistruzione" e nascita di un Istituto di studi cinematografici, oppure allargamento e ispessimento dell'attuale manifestazione?) e politico-amministrativa dall'altro (inadeguatezza crescente dei finanziamenti e parallelo disinteresse a livello statale e regionale). Le due morse, concentriche, sono come è facile capire strettamente intrecciate: in ogni caso il torpore e l'immobilismo che caratterizzano l'attuale società italiana hanno investito anche Pesaro, nonostante la grinta, il rigore e l'appassionata dedizione degli organizzatori. Ha ragione Miccichè quando afferma che se non si arriva a una svolta, se non ci si rende conto che la Mostra è un patrimonio comune che non solo va difeso ma potenziato al massimo cosí come merita una autentica istituzione culturale, è meglio chiudere bottega e cancellare dal calendario la quattordicesima edizione. Resta da chiedersi se la sostanza specifica caratterizzante quel "nuovo cinema" di cui si fregia a giusto titolo la Mostra non sia nel frattempo scolorata e inaridita e se Pesaro, in qualche modo specchio delle sorti generali del cinema, non rimandi l'immagine oggettiva di una crisi che in particolare riguarda proprio la volontà e gli strumenti innovativi. Era proprio Miccichè, alla fine del '71, a scrivere in «Il nuovo cinema degli anni sessanta»: «Non molti, a cominciare dallo stesso autore, sembrano avere fatto tesoro di uno (e neppure troppo antico) dei tanti aforismi godardiani: quello secondo cui non si deve fare "film politici" ma "fare politicamente i film". Non sembra sia un principio di facile applicazione considerando che negli ultimi anni i risultati forse politicamente piú efficaci (anche se non di rado confusi) sono stati ottenuti da alcuni singoli *exploits* realizzati nell'ambito del cinema di consumo (piaccia o non piaccia *Z* di Costa-Gavras è un film che dice e sollecita sulla situazione greca assai piú – o quanto – dei film "militanti" sullo stesso argomento) mentre il cinema cosiddetto "militante" tende a persuadere i già persuasi, spesso a informare i già informati, e mai, o quasi mai, sfugge ai difetti di "falsa coscienza" ideologica. Tuttavia è previdibile che proprio attorno a quel principio godardiano (con corollari e derivati) si svolgerà la battaglia politica e culturale del cinema degli

anni '70; un cinema che se vorrà dare il suo contributo al formarsi di una coscienza collettiva – che per mutare il mondo deve essere prima di tutto consapevolezza del mondo – dovrà scuotersi di dosso sia le pastoie senescenti del vecchio cinema "impegnato", sia quelle infantili della cinematografia "vuota frase rivoluzionaria"».
Pesaro '77 ha operato in due direzioni: una rassegna di film di recente produzione (ma molti erano già apparsi in festival e altre manifestazioni) e una corposa galleria (una quarantina di opere) dedicata al cinema spagnolo dal franchismo a oggi. Chi scrive non ha potuto necessariamente vedere tutto e di conseguenza questa nota risulterà lacunosa: comunque, data l'ampiezza e la sistematicità del panorama filmico iberico (l'unico "quaderno" della Mostra uscito quest'anno riguardava appunto quarant'anni di cinema spagnolo: i testi sono stati coordinati da Julio Diamante), rimane il rimpianto che una simile occasione sia risultata circoscritta e che non sia stato possibile far circolare, e in modo sistematico, i film all'infuori di Pesaro (certo non per carenze organizzative, come si diceva all'inizio, ma soprattutto per il regime di stretta economia che ha presieduto la tredicesima edizione). D'altro canto – e ciò spiega le ragioni di molte assenze da parte degli autori; a parte quella polemica di Patino di cui si è visto a Pesaro solo *Nueve cartas a Berta* e *Canciones para después una guerra*, mentre oltre quest'ultima a Massenzio a Roma sono stati presentati *El Caudillo* e *Queridísimos verdugos* – la concomitanza parziale del festival di San Sebastiano con la Mostra di Pesaro ha avuto un peso determinante a tutto danno della rassegna. Si diceva della defezione di Patino. Scrive D'Agostini su *La Repubblica* del 2 ottobre '77: «La sua presenza era annunciata anche alla Mostra di Pesaro, ma lui smentisce, non è d'accordo con lo spirito di questo "tardivo" omaggio alla Spagna: "Di quale Spagna si parla? Se è quella del cinema ufficiale, è la Spagna del regime franchista, se è quella nuova, allora potevano pensarci prima: la nuova Spagna, e il nuovo cinema spagnolo, non sono nati adesso, dopo la morte del dittatore, esistevano anche prima e lavoravano nella clandestinità"». Il che è perlomeno un brutto sfogo di malumore ove si pensi che proprio *Nueve cartas a Berta* fu presentato non casualmente a Pesaro una decina di anni fa nell'ambito della Mostra del nuovo cinema: tuttavia l'episodio Patino, apparentemente irrilevante, è la spia di un certo malessere e spirito di fronda, di una cert'aria di defezione che si sono avvertiti nel corso di una settimana nonostante il numero imponente dei film spagnoli presentati e il convegno parallelo.

La retrospettiva ha confermato il peso e l'autorità del binomio Bardem-Berlanga, gli unici che in tempi oscuri siano riusciti non solo a sprovincializzare il cinema spagnolo ma a inserirlo in qualche modo in un discorso europeo. Emblematico in tal senso *Esa pareja feliz*, firmato da entrambi nel '53, *digest* affabile e agrodolce della tipologia neorealistica: nel quale la "coppia felice", vincitrice di un concorso a premi e che viene scarrozzata per le vie di Madrid nell'arco di una "indimenticabile giornata", ha il compito di sostare a tutte le stazioni del miserabile calvario piccolo borghese fatto di mediocrità, modeste illusioni, meschinità e conformismo. L'amaro circola sotterraneo (e per quei tempi poteva risultare scandalo-

so) e appartiene alla vena di Berlanga, mentre il didattismo moralistico non può che discendere da Bardem: su tutto cala tuttavia, filtrato dai moduli della commedia clairiana con l'applicazione in chiave rosa dei dettami della "nuova scuola italiana", il senso greve degli Anni Cinquanta, l'aria asfittica del tempo e la sfasatura di un cinema costretto a cogliere di un filone culturale importante anche se disomogeneo i rivoli secondari e a arrivare malinconicamente in ritardo. Se a Bardem, in tempi non sospetti, finita l'èra di *Cómicos, Muerte de un ciclista* (da noi noto come *Gli egoisti*) e *Calle Mayor*, fu rimproverato di avere realizzato per molto tempo non tanto dei film commerciali quanto dei cattivi film commerciali, come classificare ora il suo film, *El puente*, presentato con gran successo l'estate scorsa al festival di Mosca e uno dei pochissimi film del postfranchismo visti a Pesaro? Il "ponte" (quello di fine settimana con una giornata di festa aggiuntiva) serve qui da pretesto per un viaggio – il protagonista, Juan, è un meccanico che va in motocicletta da Madrid a Torremolinos a caccia di donne – attraverso la Spagna giunta alla metà degli Anni Settanta. E siccome il modello, purtroppo, è quello della commedia italiana con il suo prototipo appunto che è *Il sorpasso* di Risi, si potrà immaginare entro quali direttrici si muove il nuovo "cinema di messaggio sociale" del regista. Nonostante ciò *Il ponte*, pur con le sue volgarità di fondo, è opera di notevole interesse e a dispetto dei manierismi è un rispecchiamento, sociologicamente attendibile, degli umori e delle aspettative di quella enorme fascia di pubblico che comprende la piccola e media borghesia. E persino il *leit motiv* del viaggio, sia pure frenetico e simbolicamente variegato, finisce con l'essere *autenticamente* spagnolo, aggiornamento dei classici itinerari picareschi e stravolgimento grassoccio ma qua e là pungente degli innumerevoli vagabondaggi che hanno preso il via dalle *Novelle esemplari* di Cervantes in poi. (Non arriverei comunque a citare, come fa José Luis Guarner nel "quaderno" della Mostra, anche se beffardamente, il capolavoro di Cervantes: «un film che sta a metà fra un remake de *La venganza* e una rivisitazione moderna del *Quijote*»; non si dimentichi in ogni caso che le ascendenze classiche di Bardem esercitano impellenti richiami, si veda il tristo *Sonatas* del '59 desunto da Ramon del Valle Inclán).

El puente
di J. Bardem
(Spagna)

Nel film l'emblematico protagonista Juan, lo stesso nome-guida che compariva in *Muerte de un ciclista, Calle Mayor* e *La venganza*, è alla scoperta, come dice Guarner, «dell'eterna Spagna tangibile e della solidarietà». Con brio, con astuzia e qualche volta con sagacia il regista si ferma alle sue "stazioni di servizio" lungo l'autostrada, altrettanti luoghi deputati di una riscoperta hispanidad: il mito logoro della corrida, l'incontro con i nuovi "cómicos" (mentre fa irruzione la Guardia Civil un ritornello degli attori vaganti ripete «bisogna cambiare con prudenza»), l'attesa di due donne davanti a un carcere («vediamo se tutti insieme riusciamo a tirarlo fuori»), la discriminazione razziale (una famiglia di marocchini messa alla porta dal gestore di un bar), il verso a Godard (l'incidente stradale "messo in scena" come in *Week-end*) e l'omaggio a Buñuel (Juan a torso nudo in motocicletta mentre sfila un funerale), e infine la caricaturale messa alla berlina (ma per gli spagnoli di sapore amarissimo in ragione della sua ambivalenza) del piú celebre slogan diffuso dal turismo spa-

gnolo al tempo dell'"americanizzazione": «Spain is different, but not too much» (dove quel "non troppo", riferito al reingresso della Spagna nella tradizione democratica e ribaltato il segno, livella la società iberica al destino comune delle civiltà occidentali, sfiduciate e in attesa di rivolgimenti che appaiono peraltro impossibili).

Camada negra
di M. Gutiérrez Aragon
(Spagna)

Non solo per ragioni cronologiche (finito nel '76 e presentato quest'anno a Berlino) metterei accanto all'ultimo film di Bardem *Camada negra* del trentacinquenne Manuel Gutierrez Aragón, che sta ora completando il suo terzo film, *Sonámbulos*: come il rappresentante della vecchia guardia riassume con *El puente* una certa idea del cinema in funzione di spettacolo suasivo e accattivante costellato di apologhi e piuttosto teso a rassicurare, così Gutierrez si rivela alfiere di un cinema apocalittico, che vuol dire tutto e subito, senza mezze misure e rinunciando allo schermo delle allegorie, rivelatore del terribile bisogno fisiologico di urlare dopo tanti silenzi, sottintesi, perifrasi, metafore e mascheramenti; intriso di sangue e di morte, di violenza fisica e sessuale, *Camada negra* vuole essere in modo esplicito ed enfatizzato al massimo un film sulla sopravvivenza del fascismo, oggi, in Spagna. Il branco è infatti quello di un gruppo di squadristi, pronti alle incursioni e agli attentati, che vivono sotto l'ala autoritaria di una virago, vedova di un falangista. Tre suoi figli sono allevati nel branco, mimetizzato sotto l'etichetta di un inesistente istituto di sierologia e la cui attività ufficiale è (il feroce sarcasmo rimanda alle basi nere della "cattolicissima Spagna") quella di un affiatato e richiesto coro che accompagna, accanto all'organo, le funzioni religiose. Il film è la storia della "maturazione" (educazione "sentimentale" e "virile") del piú giovane figlio della donna, il quindicenne Tatín, all'inizio non ancora ammesso nel gruppo ed escluso dal coro (la sua voce ha cessato di essere infantile, ma non è ancora quella di un uomo). L'apprendistato di Tatín comincia con una vendetta e si completa con l'adempimento di un patto segreto che il ragazzo ha stipulato con se stesso per essere degno degli ideali dell'organizzazione clandestina: lo scempio che egli fa di una servetta-ragazza madre, una piccola prostituta che lo ha iniziato all'amore fisico e che il ragazzo massacra e sotterra in un campo dopo l'ultimo delirante accoppiamento, per poi unirsi finalmente ai fratelli e agli altri nel canto in chiesa di un solenne e minaccioso *Dies Irae*. L'ostentata truculenza, i rituali nefandi, la commistione semplicistica di Eros e Thanatos, il vedere il fascismo nella sua unica e ferina matrice patologica (senza alcuna individuazione delle radici di classe e del piú sotterraneo, e subdolo, fascismo quotidiano) sembrerebbero confinare il film di Gutierrez entro gli steccati del cinema nero, sia pure atipico, se non fosse piú giusto vedere in *Camada negra* – come credo – il film-manifesto di una generazione di cineasti insofferente e perentoria, ostile a ogni moderatismo (anche espressivo) e perciò programmaticamente eccessiva: non a caso, chi ha visto il film a Berlino riferisce che la copia portata a Pesaro – non si sa se a causa degli interventi dell'autore o della produzione – era stata di molto alleggerita nel suo crescendo di crudezze e violenze rispetto all'originale, in ispecie nella sequenza-mattanza conclusiva che aveva una sua parallela dilatazione nell'ultimo atto d'amore dei due giovani.

Se la rassegna di Pesaro ci ha ricordato la presenza dei registi, autori alla resa dei conti di un solo film, che in quel film sembrano avere radunato non solo il meglio di sé ma tutto ciò che avevano da dire nel corso della lunga notte spagnola (il Victor Erice di *El espíritu de la colmena* del '73 capolavoro del cinema cifrato e metaforico, e di riflessione del film sul film attraverso il mito di Frankenstein; *El hombre oculto* di Alfonso Ungría del '71, allarmante apologo sulla volontaria condanna alla claustrazione di quanti, finita la guerra civile, hanno scelto l'impotenza e il destino di separati; *La tía Tula* di Miguel Picazo del '64, esemplare trascrizione da Unamuno di uno spaccato provinciale borghese condizionato da assurde regole di comportamento e da una buia e frustrante educazione cattolica e che proprio Victor Erice giudicava allora «una storia molto attuale: la storia della repressione sessuale vissuta secondo le norme in vigore in provincia»; e *El extranio viaje* di Fernando Fernán Gomez del '64, film maledetto per antonomasia che aspettò ben cinque anni prima di essere proiettato e con tutte le cautele possibili summa della claustrofobia e della repressione in una società giudicata infantile, corrotta e ipocrita, popolata di irregolari, di «mostri», che incanalano il loro dissenso attraverso il registro sarcastico, macabro e grottesco), se non è dunque possibile dire oggi se quelle opere isolate riusciranno a comporre il quadro di altrettante personalità di autori ritrovatisi a esprimere liberamente dopo la "lunga notte" la loro furia esistenziale e il bisogno di testimonianza, restano pochi nomi insieme con quello di Gutierrez a parlarci della Spagna di oggi: quelli di Carlos Saura, Jaime Chavarri e Basilio Martín Patino.

Saura, come si sa, è piú conosciuto nelle rassegne internazionali che da noi: il film che lo ha imposto in Italia è stato *Cría cuervos*, e sempre in un ambito limitato: opera anomala giunta in coincidenza con il franchismo moribondo e sovraccarica di echi, epitaffi cimiteriali ed esiti conclusivi (nonostante la forma aperta del film) che vanno forse al di là delle intenzioni dell'autore. I tre film rappresentativi di Pesaro, *Los golfos* (i film del debutto del 1962), *La caza* del '66 e *El jardin de las delícias* del '70 sono altrettante dimostrazioni di autorevolezza e di autonomia espressiva: una estrema capacità di analisi e insieme un ferreo possesso degli strumenti allegorici fanno di Saura il piú personale ed eclettico (nel senso buñueliano e brechtiano) dei registi della generazione di mezzo. Della generazione piú giovane, Chavarri (nato a Madrid nel '43) si è presentato a Pesaro con *El desencanto*, uscito in Spagna nel '76. Trionfatore morale dell'ultima edizione di San Sebastian con *A un dio sconosciuto* (v. corrispondenza di L. Autera in questo stesso fascicolo), Chavarri ne *La delusione* ha tentato, riuscendovi, un'ardua operazione: un lungo saggio su un cinema della parola che sfrutta sapientemente i momenti vitali delle migliori inchieste televisive, che rompe gli schemi narrativi che incorniciano la pittura di un interno familiare e che ipotizza la possibilità cinematografica di restituire i flussi e riflussi di una sorta di volontaria-involontaria seduta psicanalitica.

La delusione di J. Chavarri (Spagna)

Il film è l'ininterrotta intervista-sfogo della vedova del poeta Leopoldo Panero, morto nel '62, e dei suoi tre figli: la struttura della famiglia, il mutare dei rapporti interpersonali, l'evolvere dei sentimenti, l'irruzione del privato

e il nodo dei segreti, e una progressione liberatoria, nella confessione dei quattro, che va da una naturale disinibizione a un aperto esibizionismo. Si resta sempre nella sfera del privato (e persino dell'occultato) in questo spaccato borghese, rappresentativo del privato e dell'occultato di una piccola fetta di realtà spagnola: e tuttavia quel fiume di parole, l'urgenza quasi impudica di parlare in pubblico di sé, di aprire tutte le finestre del salotto buono perché i vicini sentano di partecipare in qualche modo (appunto questo) alla vita del Paese, la dicono lunga sui quarant'anni di repressione, ripiegamento su se stessi, afasia e silenzi calati anche entro le mura di casa Panero.

Di Basilio Martín Patino, a parte *Nueve cartas a Berta* che è del '65, si conosce interamente la recente produzione, e cioè il trittico che ha coinciso con la morte politica e fisica del franchismo, *Canciones para después de una guerra, Queridísimos verdugos* e *El Caudillo.* Patino ha come pochi il senso significante e "d'epoca" di un'immagine, e la capacità di renderla ancor piú vibrante attraverso uno straordinario ritmo di montaggio e la scansione musicale, soprattutto facendo ricorso alle canzoni. Infatti se *Canciones* è in tal senso una sfida (restituire il volto della Spagna uscita dalla guerra civile senza alcun commento al di fuori di tante canzoni che si srotolano nel tempo – e che per noi ovviamente non hanno la pregnanza evocativa che hanno per gli spagnoli – sino all' "americanizzazione" del Paese), anche *El Caudillo*, altro film di montaggio costruito con un eccezionale materiale di repertorio per la maggior parte, almeno per noi, inedito, poggia molto del suo fascino sulla capacità maieutica della musica impiegata a sottolineare drammaticamente a contrasto, o con rara forza sardonica, il tetro trionfalismo del generalissimo e dell'ideologia che ha sorretto per quasi quarant'anni il suo despotismo. Per i due film citati sarebbe ingiusto parlare di qualunquismo se non addirittura di filofranchismo ove si pensi che *Canciones* è stato realizzato nel '71, messo al bando e fatto uscire soltanto un anno dopo la morte del dittatore, e che *El Caudillo* è stato finito mentre Franco era in agonia, nel novembre del '75: ma è indubbio che entrambi i film provocano un indefinibile malessere, prodotti come sono – e forse non poteva essere altrimenti – entro la cappa di piombo che costringeva ancora, e certamente anche per consuetudine, alla reticenza e all'allusività: frutto comunque (nonostante la matrice antifascista) di decenni di vita immiserita e involgarita dall'isolamento culturale e dal provincialismo, avvelenata dalla mancanza di qualsiasi tensione ideale, depauperata di ogni vivacità dialettica. In tal senso il plumbeo e il sepolcrale che continuamente affiorano nel cinema di Patino sono la spia – almeno sino a questo momento – (nella citata intervista a Paolo D'Agostini ha detto: «Oggi vogliamo voltare pagina; è finito il momento della rabbia, vogliamo recuperare la normalità») di uno sfogo fisiologico liberatorio: la Spagna come grande, desolato eppure rutilante (durante gli anni del "boom") palcoscenico di morte, dalla tragica fine della Repubblica (Patino è nato a Salamanca proprio nel '36) al trapasso odierno, avvenuto senza crisi e senza sangue, e cominciato l'indomani di un'altra lunghissima orrenda morte, quella del grande verdugo, il boia Franco.

El caudillo
di B. Martín Patino
(Spagna)

Queridísimos verdugos di B. Martín Patino (Spagna)

Non è un caso quindi la scelta del soggetto di *Queridísimos verdugos*, il risultato piú alto di Patino, anomalo film-inchiesta sulle confessioni di tre carnefici, tre "esecutori di sentenze", Antonio, Bernardo e Vicente: i tre verdugos si aprono davanti alla macchina da presa (e non si può non pensare alle confessioni della famiglia Panero fatte a Chavarri) con un misto di orgoglio, di fierezza professionale e plebea e di bestialità da beccai di lusso; raccontano di sé e della routine del mestiere; forniscono una esauriente relazione tecnica sullo strumento "misericordioso" della garrota, ma soprattutto mettono in evidenza, certo inconsapevolmente, l'intercambiabilità di una condizione umana infame (e di una infame società) che può produrre indipendentemente carnefici e vittime, e gli uni trasformare nelle altre con reciproca consequenzialità. E cosí i tre che parlano – consapevoli, questo sí, dell'importanza del loro ufficio, mentre in parallelo parenti delle vittime, medici e sociologi testimoniano su un'epoca di barbarie stratificata sulla povertà, mostruose ingiustizie di classe e ininterrotta repressione – finiscono con l'assumere connotazioni ambivalenti: essi stessi, i giustizieri, vittime avviate al macello, ripresi quasi sempre davanti a una tavola a bere e a mangiare, i visi paonazzi, i vestiti della domenica stazzonati, l'occhio annebbiato dal vino. Il franchismo nel film sembra lontano, anzi i riferimenti alle vittime politiche sono pochi (ma eloquentemente a suggello dell'inchiesta), ma quei boia piccoloborghesi di origine sottoproletaria, strappati dal caso alla polverizzazione sociale, tronfi o candidi, portatori di un'idea nera e insieme d'ordine e di rispettabilità della hispanidad, sono essi stessi il perpetuo franchismo, il generarsi di qualcosa di orrendo e quotidiano, intrecciato sanguinosamente all'antico "grido necrofilo e insensato", come lo definí Unamuno, di "viva la muerte!" dei falangisti di Milán Astráy.
Per ciò che riguarda i film della rassegna internazionale di Pesaro, mi limito a segnalare gli inediti piú importanti, escludendo la produzione italiana che ha una normale distribuzione e che quindi sarà recensita a suo tempo dalla rivista (*Gramsci* di Del Fra, *Il giorno dell'Assunta* di Nino Russo, *Per questa notte* di Di Carlo), e quelle opere di vasta risonanza presentate in precedenti competizioni (come *I cacciatori* di Anghelopulos, *Harlan Country* di Barbara Kopple, *Torre Bela* di Thomas Harlan, *Fuera de aquí!* di Sanjines, *Dove nascono i condor* di Federico Garcia, eccetera). Titolo italiano non trascurabile, ed esempio povero ma convincente di cinema militante, è *Memoria di parte* ovvero *Tante storie fanno storia* di Nino Bizzarri, 28 anni, romano. Il suo film, prodotto da una cooperativa e costato nove milioni, è frutto di tre anni di lavoro e del materiale raccolto con una serie di interviste. Memoria di parte sta per memoria di parte operaia, memoria di classe, dice Bizzarri, e citando Hans Magnus Enzensberger pone come sottotitolo al suo film "tante storie fanno storia". Storia, citando sempre Enzensberger, «come saga, come epos, come romanzo collettivo» (ricordiamo che Enzensberger si trovò sottomano un materiale prezioso quando, fallito lo sbarco della Baia dei Porci, la televisione cubana registrò in diretta, e con Fidel Castro coordinatore-interrogante, le dichiarazioni e le discolpe degli sconfitti fatti prigionieri, anche quelle a loro modo "memorie di parte" e poi confluite nel teatro-inchiesta veridico «Interrogatorio all'Avana»).

Tante storie fanno storia di N. Bizzarri (Italia)

Portare in primo piano i frammenti di una memoria collettiva e la testimonianza dei protagonisti anonimi e solitamente negletti era impresa ambiziosa. Nel nostro cinema non esistono molti precedenti in materia e soltanto talune, isolate trasmissioni televisive sono riuscite a fare affiorare, dal concerto di piú voci prevalentement "ufficiali", memorie di parte operaia e contadina emblematicamente portate a testimoniare su una pagina di storia. Si vuol dire che non esiste un corrispettivo cinematografico di ciò che fanno da anni Danilo Dolci, Rigoni Stern, Nuto Revelli (si veda il suo ultimo «Il mondo dei vinti» uscito nel maggio scorso da Einaudi: «si contano a centinaia i libri che parlano della "grande guerra". Sappiamo quasi tutto della guerra vissuta dai "colti", della "guerra dei generali". Non sappiamo quasi nulla della guerra subita dai milioni di contadini-soldati») e che continuò a fare Danilo Mantaldi sino alla morte («Autobiografie della leggera»). Ecco perché, a parte i risultati che possono anche apparire modesti rispetto alle prospettive dell'impegno, l'antologia parlata di Bizzarri può far riflettere su quanto di autentico e prezioso quotidianamente cinema e televisione trascurano, su quanto va perso e dilapidato di memoria collettiva; e su quanto appaia come paradossale il fatto che nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte e delle alte tecnologie macchina da presa e registratore rimangano inoperanti dinanzi al patrimonio piú importante da lasciare in eredità ai posteri. *Memoria di parte* copre un arco di tempo che va dal '43 alla metà degli Anni Cinquanta: l'epurazione, il sistema Bedaux, i cronometristi, il rientro degli epurati, cottimo e incentivazione come campanelli d'allarme, la fine delle grandi illusioni rivoluzionarie (dice un operaio tessile di Biella: «Ma a questo punto è doveroso chiedersi se gli operai erano in grado, avevano volontà e forza per controbattere l'offensiva del padronato», che mi sembra una mirabile sintesi storica, oltre che una lucida testimonianza e che dovrebbe far riflettere quanti, dalla sinistra storica, hanno attaccato duramente il film); e infine "il canto del cigno", come definisce un operaio delle ferrovie di Torino l'incendio e il saccheggio della sede del MSI in via Garibaldi («Tutta 'sta potenza della classe operaia torinese nella distruzione del MSI, e invece in fabbrica, per fatti *gravi* che sotto certi aspetti, valutati adesso, erano piú gravi ancora, non c'era questa reazione... e allora ha sfogato tutta 'sta forza nella distruzione del MSI. Che possiamo dire anche, possiamo chiamarlo anche *il canto del cigno...* Perché da quel momento vi è tutto il decadimento, cioè la discesa della classe operaia torinese fino alla perdita, alle elezioni, della commissione interna, per poi risalire nuovamente la china, ma in quel momento è stato proprio il canto del cigno della classe operaia che ha sfogato tutto quello che aveva in corpo contro quello che poteva sfogare in quel momento là»: analisi straordinaria della frustrazione e impotenza di quegli anni e che rimanda a un'altra "memoria di parte", sia pure sofisticata e ricostruita ma sconvolgente, quegli *Anni duri* di Gianvittorio Baldi visto a Sanremo e girato per la prima rete televisiva ma non ancora andato in onda). Un ultimo ricordo, infine, di eloquente efficacia – i giorni dell'attentato a Togliatti – contrapposto senza commento ma in modo folgorante a quanto detto sullo stesso argomento in un servizio mistificatorio e menzognero del cinegiornale *Settimana Incom* numero 174.

Un film che dovrebbe costituire materia d'insegnamento in tutte le scuole tedesche (e non in quelle soltanto) sia perché nasce dalla esigenza di opporsi – sono parole del regista – «almeno in parte, al processo di rimozione collettiva, anche se non ci si dovrebbe fare soverchie illusioni sugli effetti di un film», è *Aus einem deutschen Leben* (t.l.: Da una vita tedesca) del quaratanovenne Theodor Kotulla della Germania Federale. Sceneggiato dallo stesso regista sulla base del romanzo-ritratto di Robert Merle «La mort est mon métier» uscito in Francia nel '52 (tradotto da noi dagli Editori Riuniti nel '56 e ristampato nel '77), il film racconta la vita esemplare di Rudolph Höss, che qui si chiama Franz Lang, comandante di Auschwitz dal '41 al '44, dalla gioventú (1916) alla morte (1947) per impiccagione nel campo dove aveva messo in opera, per ordine di Himmier, l'esecuzione della soluzione finale ebraica.

Aus einem deutschen Leben di Th. Kotulla (Germania Occ.)

E' la biografia di un giovane orientato a destra da una educazione paterna fanaticamente repressiva e bigotta, allevato nel culto nazionalistico dalla guerra, succube di una concezione radicata sin dalla nascita del concetto di autorità, che nemmeno una dura esperienza come operaio illumina sulla solidarietà e coscienza di classe: è uno come tanti, come migliaia, centinaia di migliaia, dispersi dalla sconfitta ma il cui unico mestiere imparato in gioventú è quello di ubbidire e uccidere. L'arruolamento nei "Freikorps" e poi nelle camicie brune di Hitler è una riacquisizione d'identità e l'inizio di una normale carriera che avrà come culmine il comando di un campo di concentramento. Merito fondamentale di Kotulla (cosí come di Merle nel suo libro) è di non avere raccontato la vita di un anormale, di un "mostro", di una aberrazione patologica, ma di avere descritto, non naturalisticamente, ma per ampi quadri distaccati e freddi, i capitoli di questo "work in progress": la vita di un funzionario efficiente («Ihre besondere Stärke ist die Praxis», il tuo forte è il senso pratico, gli diranno come un ritornello i superiori), dalle grandi capacità amministrative, che sarà chiamato a organizzare, con altri, la morte industriale. La parte dedicata ai campi di sterminio costituisce soltanto un quinto del film e invano si cercherebbe in essa ciò che per esempio c'è nel libro di Merle, la descrizione agghiacciante delle varie fasi della soluzione speciale: il campo è appena intravisto nella sua quotidianità di scorcio, nei suoi meccanismi di routine esteriore. Ciò che interessa a Kotulla è, sempre, le reazioni e il comportamento di Lang che si muove in questo inferno amministrativo con il giusto passo del soldato un po' stanco e i gesti misurati dell'impiegato d'ordine. La banalità del male, la normalità del mostruoso quodidiano emergono proprio da questa figura scialba e persino non antipatica di ragioniere della morte (Höss dirà al processo di Noriberga: «Pensavo agli ebrei, capite, in quanto unità aritmetiche, non mai in quanto esseri umani. Concentravo la mia attenzione sui lati tecnici del mio compito»), da una sorta di astratta – si direbbe – capacità di dare corso alla serializzazione dell'omicidio. Lang è un uomo medio, uno come tanti, un tipico rappresentante della burocratizzazione dello sterminio: si veda la scena in cui arriva in ufficio, allinea lapis e penna, inforca gli occhiali e "scopre" – leggendo un rapporto e subito distruggendolo perché questi erano gli ordini, e non per altro – che alcuni "progressi" sono possibili grazie a certi accorgimenti e che il numero delle vittime aumenta giornal-

mente (come può ragionevolmente soddisfare la notizia dell'aumento dell'indice di produzione in un'industria) e che quindi si può arrivare alla media soddisfacente di diecimila morti a settimana. Rivelatori sono quindi gli "interni", casa e ufficio a Auschwitz, la cena accogliente offerta nel tepore natalizio a un collega di passaggio, mentre i bambini augurano la buona notte e vanno a letto, e Frau Lang serve il cognac francese, i buoni sigari di una volta, i dolci. C'è una seguenza molto bella in cui la donna scopre la verità, urla il suo terrore al marito, gli rinfaccia di non essersi rifiutato; ma dopo qualche giorno la ritroviamo come sempre ricomposta e dimentica, dolce e materna, mentre porta a spasso in carrozzina il figlio per i sentieri del campo sotto un dorato sole autunnale, e sembra sfiorare i reticolati, mentre il marito affettuoso la guarda protettivo della finestra.
Il film, non fosse altro (ma il suo rigore, anche stilistico, è un invito alla ragione e non all'emozione), è un atto riparatore, di moralità politica, e vorrei ricordare la risposta di Kotulla a Ingeborg von Schönezmark sulla *Deustsches Fernsehen/ARD, Pressedienst* del 18 aprile 1977 sul concetto di "superamento del passato", il "Vergangenheitswältigung" tanto invocato l'agosto scorso dagli estimatori di Kappler, un altro boia che aveva ubbidito agli ordini: «In quella parola si nasconde il tentativo di sopprimere la storia, di voler fingere che gli orrori perpetrati non siano mai avvenuti. Ma è un procedimento che non funziona, e allora, dato che non è possibile sopprimere la storia, si sopprime dalla coscienza il ricordo di essa. La violenza che non è esplosa contro il nazismo quando esso era un fatto reale, viene chiamata in aiuto a posteriori per cancellarne il ricordo. Questo è l'elemento fatale del "superamento". Il "superamento" del nazismo, almeno nell'anima collettiva del popolo tedesco, non è consistito in nient'altro che in una incredibile rimozione. Si potrebbe arrivare a dire che la nostra società, con tutto il suo splendore e il suo benessere, si sia definita attraverso questo processo collettivo di rimozione».

Le trottoir des allongés di J.-L. Daniel (Francia)

«Ho fatto un film schifoso in modo poetico, adesso vorrei fare un film poetico girato in modo schifoso» ha detto il francese Jean-Louis Daniel, 23 anni, a proposito di *Le trottoir des allongés* (Il marciapiede degli stesi), primo lungometraggio per il cinema dopo un film a soggetto girato con il videotape: e anche se non bisogna dare sempre credito a ciò che gli autori dicono a chiarimento delle loro opere, il giochetto verbale riflette abbastanza bene il temperamento essenzialmente lucido di Daniel, filmofago accanito, personaggio acidulo e bizzarro, provvisto di innegabili qualità ma tuttavia rimasto al di qua delle intenzioni lungo il "trottoir", la trista e movimentata passerella su cui sfila a un ritmo vertiginoso ma senza entusiasmo e illusioni quella che vuole essere la Francia d'oggi, in attesa del Godot delle sinistre. Eroe nero-alienato del racconto-vagabondaggio è Marcel (che Jacques Bourloux interpreta con molte virtú mimetiche), giovane disoccupato ma anche malandrino ricco di estro e bizzarrie, erotomane d'assalto e in definitiva penultimo campione dell'anarchismo individualistico. Le ribellioni-beffa, gli approcci e persino la disinvoltura e l'ingegneria amorose ne fanno un nipotino nevrastenico del Belmondo di *A'bout de souffle*, e anche la sua fine tragica, abbattuto dalla polizia, appartiene a un'èra paleogodardiana.
Su un altro versante parigino – Quello del cinema d'intervento sociale e

politico – non porta molta aria nuova al di là di una appassionata adesione ai problemi dell'immigrazione e a una loro postulata "soluzione" *Safrana ou le droit à la parole* di Sidney Sokhona, un ex studente della Mauritania trasferitosi in Francia nel '66 (oggi ha 25 anni) e che dal ribollente crogiolo del '68 aveva preso le mosse per il primo lungometraggio, *Nationalité: immigré*. In *Safrana*, attraverso la storia di quattro emigrati africani a Parigi, le loro lotte, le sconfitte e la volontà di sopravvivenza, Sokhona prospetta (compiuta un'analisi dell'immigrazione di colore che appare senza sbocchi) una ipotesi di soluzione: emarginati e respinti, privi di una specializzazione, i quattro decidono di appropriarsi in Francia, lavorando accanto ai contadini, di una adeguata formazione professionale nel campo dell'agricoltura. Quando saranno di nuovo in patria, in un mondo che ancora si presenta come fondato su basi rurali e lontanissimo dall'industrializzazione, l'unico traguardo accettabile appare un serio, "scientifico" ritorno alla terra, a quel mestiere di cui avevano provato vergogna e che li aveva spinti a diventare spazzini, manovali e sottoccupati all'estero.

Safrana
di S. Sokhona
(Francia)

Il film che ha riscosso maggior successo di pubblico (con la ripresentazione, a furor di critici, in una proiezione serale) è stato a Pesaro *Két alhatározás* (t.l.: Due decisioni) di Imre Gyöngyössy e Barna Kabay. Indubbiamente il lunghissimo applauso che ha accolto il film girato dai registi magiari per conto della ZDF, la seconda rete televisiva della Germania Federale, conteneva da un lato una implicita polemica nei confronti di altri film della rassegna, giudicati "freddi", ma esprimeva soprattutto la soddisfazione per il trionfo dei "sentimenti" in un'opera aperta a piú letture ma che sia pur divaricata in due parti contrapposte e tuttavia dialetticamente complementari (una drammatica e l'altra sorridente), scaturisce da un'unica, e dirompente, fonte emotiva. Partiti dall'idea di fare un documentario sulla cultura popolare ungherese che ancora sopravvive («ancora incontaminata», avvertono i registi) lungo gli itinerari di alcune storie contadine, si sono trovati di fronte a Veronika Kiss, appunto una vecchia contadina che vive da 74 anni nel piccolo villaggio di Rimoc, lontano dai grandi centri. Testimone di guerre, carestie e trasformazioni, rimasta unica superstite della famiglia ad eccezione di un figlio che vive in Inghilterra dalla rivolta del '56, Veronika ha conservato, integro, il senso della vita, insieme tragico e ottimistico: il culto delle memorie e l'accettazione serena del presente, il dolore di esistere e il bisogno di futuro. In attesa di morire in pace con se stessa, si è posta due obbiettivi (le due "decisioni"), prendere l'aereo e abbracciare per l'ultima volta suo figlio a Londra (lei che non ha mai lasciato il villaggio), e dar vita a un pezzo di terra della famiglia, da tempo mangiato dalle ortiche, e restituito a vigna. Davanti alla "camera" Veronika racconta di sé, con altre vecchie vicine, rievoca gli innumerevoli lutti, i volti scomparsi, la perduta giovinezza, rimescola e dissoda insomma la vecchia vigna dei ricordi, e intanto si prepara a piccole tappe, fiorino su fiorino messo da parte, al grande viaggio; mentre la seguiamo nel corso della giornata, nei campi, nel chiuso della casa da anni deserta, nei gesti ripetuti all'infinito di giorno e di notte, lungo il fiume e dentro la cabina telefonica di paese dove annuncia al figlio – incredibile

Két alhatározás
di J. Gyöngyossÿ,
B. Kabay
(Ungheria-Germania Occ.)

"pezzo di bravura" che lascia stupefatti per la sua verità: ma forse si tratta della *vera* telefonata – la decisione di andarlo a trovare.
Insomma Veronika "recita" se stessa in una sorta di psicodramma contadino e con lei "recitano" le altre vecchie del villaggio, con una intercambiabilità di ruoli, persone ed eventi rievocati (cosí sappiamo dai registi) che nulla sottrae alla totalizzante verità delle parole e dei comportamenti. Operazione maieutica complessa e "ambigua" (non in ragione di una presunta mai evitabile ambiguità dell'arte, ma proprio per questo chiamare i protagonisti a vivere per una seconda volta, fingendo, la propria esistenza), di grande suggestione e, a tratti, di classica bellezza, è anche questa una "storia di parte", reinterpretata con una mediazione che – oltre i meccanismi che vi hanno presieduto – non elimina del tutto i sospetti di una impaginazione fino troppo sagace, di una giustapposizione estremamente calcolata. Talché il film finisce col dividersi in due parti, l'una tragica e percorsa dal lirismo (un po' troppo larmoyant) dell'epos contadino, e l'altra di fine e maliziosa invenzione umoristica che non può non far pensare a un impiego affettuoso e persuasivo offerto dalle tentazioni pettegole della "candid camera". Si diceva di altre letture del film. La piú evidente affiora dalle parole stesse dei registi: «In questa semplice donna abbiamo trovato la protagonista che abbiamo cercato in tutti i film. La donna che vive per gli altri, che riesce a superare la propria dimensione chiusa, limitata, capace sino alla morte di andare al di là dei limiti della sua vita». Non a caso questa protagonista è una vecchia, appartenente a un'epoca "arcaica" e sulla quale i grandi rivolgimenti socialisti sembrano non avere lasciato il segno: il fatto, per esempio, di non aver piú padroni che la leghino a una concezione, questa sí arcaica, della terra nel film non è neppure sfiorato. Veronika, immagine dello stratificarsi di generazioni, è sola nonostante il *coro* delle donne che condividono i suoi pianti e le sue speranze, scheggia pietrificata e insieme viva di una cultura del popolo che tutto sembra omologare per il fatto stesso di esistere e sopravvivere: appunto morti, guerre, carestie, rivoluzioni, distruzioni, religione, e vigne abbandonate e dissodate.

I film di Pesaro '77

A lei da terra – Alentejo 1976 – realizzazione: Gruppo Zero Cooperativa de Cinema: Acacio de Almeida, Alberto Seixas Santos, Fernando Belo, Joaquin Furtado, José Luis Carvalhosa, Leonel Efe, Lia Gama, Maria Paola Porru, Serras Gaso, Solveig Nordlund, Teresa Caldas e i lavoratori agricoli della zona di intervento della Riforma Agraria – **f.:** (Colore) – **p.:** Grupo Zero-Istituto Portugues de Cinema – **o.:** Portogallo, 1977 – **dr.:** 70'.

Antonio Gramsci - I giorni del carcere – r.: Lino Del Fra – **cr.:** Cecilia Mangini – **s., sc.:** C. Mangini, L. Del Fra – **f.** (Colore): Gabor Pogany – **scg.:** Amedeo Fago – **mo.:** Silvano Agosti – **m.:** Egisto Macchi – **int.:** Riccardo Cucciolla (Antonio Gramsci) Mimsy Farmer (Giulia), Lea Massari (Tania), Paolo Bonacelli (Bocchini), Luigi Pistilli (Gennaro Gramsci), Franco Graziosi (Manuilsky), Pier Paolo Capponi (Enrico), John Steiner (Lau-

rin), Jacques Herlin (Lo Santo), Biagio Pelligra (Bruno), Antonio Piovanelli (Athos), Claudio Carafali (Ercole), Pierluigi Giorgio (Giuseppe), Severino Saltarelli (Giovanni), Andrea Aureli (un anarchico), Gianfranco Bullo (Togliatti), Umberto Rao (il cappellano), Rate Furlan (il direttore del carcere), Fabrizio Migliore (Antonio Gramsci, bambino), Pier Paolo Anchisi, Luciano Bertoli, Mario Granato, Gianni Pulone, Giuseppe Morabito (gli operai di Torino) – **dp.:** Alfonso Cucci – **p.:** Cooperativa Celimontana – **o.:** Italia, 1977 – **dr.:** 122'.

Aus einem deutschen Leben (t.l.: Da una vita tedesca) – **r.:** Theodor Kotulla – **s.:** basato sul romanzo «La mort est mon métier» di Robert Merle – **sc.:** T. Kotulla – **f.** (Colore)**:** Dieter Naujek – **scg.:** Wolfgang Schunke – **mo.:** Wolfgang Richter – **so.:** Manfred Celschlegel – **int.:** Gotz George (Franz Lang), Elisabeth Schwarz (Else Lang), Kurt Hübner (Oberst von Jeseritz), Kai Teschner (Franz Lang), Sigurd Fitzek (Hauptmann Günther), Peter Franke (Schrader), Wilfried Elste (Siebert), Hans Korte (Heinrich Himmler), Matthias Fuchs (Kellner) – **dp.:** Fred Ilgner – **p.:** Volker Canaris, Nils Nilson per Westdeutscher Rundfunk, Köls-Induna Film, Monaco – **o.:** Germania Occ., 1977 – **dr.:** 150'.

Carcajou et le peril blanc - parte IV: **Etranger dans son propre pays – r.:** Arthur Lamothe – **coll.:** antropologo Remi Savard – **f.** (Colore)**:** Roget Moride, Guy Borremans – **asf.:** Gui Bernardes, Serge Giguère – **mo.:** Nicole Rodrigue, Dominique Frischeteau, Roger Frappier – **m.:** Jean Sauvageau – **so.:** Hugues Mignault, Serge Beauchemin – **grafica:** Cornellier – **traduzione:** Rollande Rock, Thérèse Rock – **p.:** Ateliers Audio-visuels du Québec – **o.:** Canada, 1976 – **dr.:** 55'.

Fuera de aqui! - r.: Jorge Sanjines – **sc.:** Beatriz Palacios, Jorge Sanjines – **f.:** Jorge Vignati – **m.:** B. Palacios, J. Sanjines – **so.:** Marcel Milian, Freddy Siso – **int.:** non professionisti – **dp.:** B. Palacios – **p.:** Gruppo Ukama-Universidad de los Andes, Venezuela/Universidad Central, Ecuador – **o.:** Bolivia-Venezuela-Ecuador, 1977 – **dr.:** 100'.

Il giorno dell'Assunta - r.: Nino Russo – **cr.:** Jean Ludwig – **s., sc.:** N. Russo; i brani citati sono tratti da: «La città del sole» di Tommaso Campanella, «Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli» di Vincenzo Cuoco, «Testamento politico» di Carlo Pisacane, «Cristo si è fermato a Eboli» di Carlo Levi – **f.** (Colore)**:** Massimo Masini – **scg.:, c.:** Renato Mercuri – **mo.:** Mario Gargiulo – **m.:** Gianni Marchetti – **int.:** Tito Schirinzi (personaggio A), Leopoldo Trieste (personaggio B) – **dp.:** Marcello Lupi – **p.:** Cooperativa Celimontana – **o.:** Italia, 1977 – **dr.:** 90'.

Harlan County U.S.A. – r.: Barbara Kopple – **c.:** Nancy Baker, Anne Lewis – **f.:** (Colore)**:** Hart Perry, Kevin Keating, Phil Parmet, Flip McCarty, Tom Hurwitz – **mo.:** N. Baker, Mary Lampson, Lora Hays, Mirra Bank – **m.:** Merle Travis, David Morris, Nimrod Workman, Sarah Cunning, Hazel Dikens, Phyllis Boyen, Ms. Raglin – **so.:** B. Kopple, Tim Colman – **partecipazione:** N. Workman, Bessie Lou Parker, Jerry Wynn, Bob Davis, Luois Scott, Basil Collins, Ken Sailor, Yoe Douher, Jerry Jonson, Sudie Crusenberr, Dorothy Johnson, Bill Doan, Melba Strong, Houston Elnore, Ron Curtis, Carl Noe, e le vedove Farmington: Sarah, Mary, Ph. Boyens, Mickey Messer, Tom Fergason, Bernie Arenson, Bill Worthington, Barry Speilberg, Jimmy Howard, Polly Jones, Otis King, Crystal Fergason, Ed Rig, Jim White – **p.:** Cabin Creek Film – **o.:** U.S.A., 1976 – **dr.:** 103'.

Ich bereue aufrichtig (t.l.: Mi pento sinceramente) – **r., sc.:** Walter Heynowski, Gerhard Scheumann – **doc.:** Peter Hellmich – **f.** (Colore)**:** P. Hellmich – **mo.:** Ilse Radtke – **so.:** Manfred Berger – **dp.:** Mathias Remmert – **p.:** Studio Heynowski & Scheumann – **o.:** Germania Orient., 1977 – **dr.:** 51'.

Két elhatározás (t.l.: Due decisioni) – **r.:** Imre Gyöngyössy, Barna Kabay – **f.** (Colore)**:** Gábor Szabó – **p.:** Pro Vobis Film per Zweites Deutsche Fersehen – **o.:** Ungheria-Germania Occ., 1977 – **dr.:** 80'.

Kuntur Wachana (t.l.: Dove nascono i condor) – **r., sc.:** Federico García – **f.** (Colore)**:** Jorge Suárez – **mo.:** F. García – **m.:** Celso Garrido Lecca – **int.:** Saturnino Hilloa, Aparicio Masías, Rubén Ascue, Efráin Solís, Genara Mendoza, Bonifacio Banós e altri contadini della Valle Segrado degli Incas (Cuzco) – **dp.:** Pilar Roca – **p.:** Producciones Cinematográficas Huarán S.A. – **o.:** Perú, 1975-77 – **dr.:** 90'.

I Kynighi (t.l.: I cacciatori) – **r.:** Theo Anghelopulos – **o.:** Grecia, 1976-77.

V. giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '77) in «Bianco e Nero», 1977, n. 3, p. 98 e altri dati a p. 125.

Memoria di parte ovvero **Tante storie fanno storia** – **r.:** Nino Bizzarri – **f.** (Bianco e Nero)**:** Caroline Laure – **mo.:** Nico D'Alessandria, Giampiero Tartagni – **m.:** Canone e Giga di J. Pachelbel – **so.:** Sandro Zanon – **p.:** Mondo Nuovo 75 – **o.:** Italia, 1977 – **dr.:** 110'.

Off the Wall – **r., sc.:** Rick King – **coll. d.:** Marly Swic, Harvey Waldman – **f.** (Bianco e Nero)**:** John Else, Chris Beauer, Judy Irving – **f. 2° unità:** Gregory S. Martinelli, Josh Morton – **int.:** H. Waldman (John Little), Gary Schnell (Dan), John French (Bob), Katy Roberts (Jane), Judy Feil (Detsy), Pat Crowley (Lennye Hove) – **p.:** James Gregory-OZ Associates – **o.:** U.S.A., 1976 - **dr.:** 85'.

Le passage des tentes aux maisons – **r.:** Arthur Lamothe – **coll.:** antropologo Remi Savard – **f.** (Colore)**:** Guy Borremas – **asf.:** Serge Giguère – **mo.:** Nicole Rodrigue – **m.:** Jean Sauvageau – **grafica:** Cornellier – **narratrice:** Francine Saia – **dp.:** Céline Bellefleur, Thérèse Rock – **p.:** Ateliers audio-visuel du Québec – **o.:** Canada, 1976.

Per questa notte – **r.:** Carlo Di Carlo – **coll. r.:** Lorenzo Magnolia – **s.:** basato sul romanzo omonimo di Juan Carlos Onetti – **sc.:** Lucile Laks, C. Di Carlo – **f.** (Colore)**:** Luciano Tovoli – **scg.:** Francesco Bronzi – **c.:** Vittoria Guaita – **mo.:** Roberto Perpignani – **m.:** Piero Piccioni – **int.:** Adalberto Maria Merli (Ossorio), Paolo Bonacelli (Morasan), Olga Karlatos (Beatriz), Eva Axen (Julia), Francesco Carnelutti (Martins), Laura De Marchi (Valeria), Massimo De Rossi (Vilar), Sara Franchetti (Irene), Alessandro Haber (Max), Gianni Magni (Farla), Luigi Montini (Daniel), Francesca Muzio (Luisa), Anna Nogara (la signora Rosa), William Berger (Barcala), Caterina Boratto (la proprietaria della pensione), Liana Rispoli (Anna) – **dp.:** Ugo De Lucia – **p.:** P.B. Cinematografica – **o.:** Italia, 1977 – **dr.:** 102'.

Safrana ou le droit à la parole – **r., sc.:** Sidney Sokhona – **f.** (Colore)**:** Frédéric Variot – **mo.:** Danièle Tessier – **m.:** René Parker – **so.:** Jean-Pierre Laforce – **int.:** Denis Parichon, John Ousseini, Jean-Baptist Tiémèle, Bouba Touré, Tamango F. Ndjoumouni, Gérard Guérin, Maurice Alezra, Dominique Charron, Yves Ficatier, Dominique Polac, Evan Hanska, Abdou Achouba Delati, Moulod Mimoun, Joseph Akouissonne e gli abitanti di Clamerey (Costa d'Oro): Georges e Micheline Durupt, Blandin, Queux, Jacquie Coquillon, Bernard Guenau (se stessi) – **o.:** Francia-Mauritania, 1977 – **dr.:** 100'.

Scenes from the Class Struggle in Portugal – **r., sc.:** Robert Kramer, Philip Spinelli – **f.** (Colore)**:** R. Kramer, Ph. Spinelli – **p.:** David e Barbara Stone – **o.:** U.S.A., 1975-77 – **dr.:** 89'.

Spielregel fur einen wiedertauferfilm / Regola di gioco per un film sugli anabattisti – **r.:** Georg Brintrup – **ar.:** Luigi Branchetti, Christoph Busch – **coll. r.:** Rudolf Bergmann – **sc.:** G. Brintrup – **f.** (Bianco e Nero)**:** Ali Reza Movahed – **so.:** Karl D. Moller, Jobst – **voci:** Tim Sodmann, Petra Gnade – **int.:** Michael Romat, Wilfried Gronau – **p.:** G. Brintrup – **o.:** Germania Occ.-Italia, 1977 - **dr.:** 70'.

Torre Bela – **r.:** Thomas Harlan – **sc.:** Th. Harlan, Roberto Perpignani – **f.** (Colore)**:** Russel Parker – **mo.:** R. Perpignani – **so.:** Norbert Chayer – **dp.:** José Pedro Andrade dos Santos – **pe.:** Luisa Orioli, Alexandre Duly – **p.:** Cooperativa Cinematografica do Prior – **o.:** Portogallo, 1975-77 – **dr.:** 139'.

Toute révolution est un coup de dés – **r.:** Jean-Marie Straub – **f.** (Colore)**:** Willy Lubtchansky, Dominique Chapuis – **so.:** Louis Hochet, Alain Donavy – **recitanti:** Helmut Faerber, Michel Delahaye, Georges Goldfayn, Danièle Huillet, Malfred Blank, Marilù Parolini, Aksar Khaled, Andrea Spingler, Dominique Villain – **o.:** Francia, 1977 – **dr.:** 11'.

Le trottoir des allongés – **r., sc.:** Jean-Louis Daniel – **f.** (Colore)**:** Gaby Glissant – **mo.:** Isabelle Rathery, Veronique Graule – **m.:** J.A. Seazer – **so.:** Yves Zlotnika – **int.:** Jacques Burloux (Marcel), Catherine Le Cocq (Anita), Carla Marlier (Barbara), Daniel Langlet, Philippe Dujannerard, François Michaux, Mustafa Stiti – **pde.:** Jean-Luis Lapasset – **p.:** Les Films du Point du Jour – **o.:** Francia, 1977 – **dr.:** 90'.

SAN SEBASTIANO '77: UNA «TRANSIZIONE» QUASI RIVOLUZIONARIA

Leonardo Autera

La XXV edizione del Festival di San Sebastiano è stata un'esperienza entusiasmante e forse irripetibile. L'espressione può sembrare retorica, ma non a chi ha potuto essere testimone della radicale, rivoluzionaria trasformazione di una manifestazione cinematografica passata fino all'anno scorso senza storia, votata a futili riti mondani e folkloristici rispetto ai quali la presentazione dei film sembrava una cornice o il semplice pretesto per far passare qualche giornata piacevole e distensiva agli ospiti stranieri. I piú ricercati fra costoro erano i rappresentanti delle maggiori Compagnie di Hollywood e le folte delegazioni delle cinematografie di Stato dell'Est europeo; gli uni e le altre ugualmente accorti a mettere in vetrina film che in nessun modo offendessero la suscettibilità politica del governo franchista e ugualmente solleciti a beneficiare della speciale detassazione (tuttora in vigore) dei film selezionati per il Festival.
Nella Spagna risvegliata alla democrazia, e segnatamente nel travagliato Paese basco dove la parola libertà ha un senso forse piú pregnante che altrove, San Sebastiano ha saputo dare alla sua manifestazione – al di là della qualità dei film, che dipende da tutt'altre circostanze – un potenziamento culturale che è andato oltre le semplici promesse di un "festival di transizione". Così infatti era stato annunciato dal nuovo segretario generale Luis Gasca prendendone le redini, alla fine di giugno, dal precedente direttore Miguel de Echarri. Appoggiato da un comitato popolare cittadino, dalle sette centrali sindacali e dai parlamentari di tutti i partiti (in maggioranza di sinistra) che rappresentano la provincia al governo di Madrid, Gasca (noto, tra l'altro, come uno dei fondatori, con Alain Resnais e Francis Lacassin, della rivista di «comics» «Giff-Wiff» e di «Midi-minuit fantastique») non ha restituito soltanto formalmente il Festival «alla città di San Sebastiano e alla provincia di Guipuzcoa». Egli ha anche promosso una vasta azione di decentramento delle proiezioni nei quartieri portuali, nei paesi circostanti e nei villaggi di montagna. L'operazione, limitata ai film di piú marcato contenuto politico, ha visto una larga ed entusiastica partecipazione di giovani lavoratori, pescatori e contadini, spesso increduli che a presentare loro *Novecento* e *Come Yukong spostò le montagne* fossero venuti di persona gli autori dei film, Bertolucci e Joris Ivens. Quest'ultimo, che mancava dalla Spagna da quarant'anni, da quando aveva ripreso con Hemingway le immagini della guerra civile per

Spanish Earth, appariva commosso fino alle lacrime nel sentirsi circondato da tanta ammirazione e simpatia da parte dei figli e dei nitpoti dei combattenti repubblicani.
Ivens è stato anche al centro di una grande manifestazione democratica, il convegno sul tema «Cinema e testimonianza storica», che ha visto riuniti altri noti cineasti e scrittori scelti fra i maggiori esponenti dell'antifascismo spagnolo e internazionale. Una seconda personalità, che ha contribuito al prestigio e alla dignità del Festival, è stata quella di Luis Buñuel. Facendo ammenda della lunga emarginazione che "el aragonés universal" ebbe a patire durante il franchismo, il Festival lo ha voluto onorare con una imponente "retrospettiva" e cercando intorno a lui, a chiusura della rassegna con la proiezione di *Cet obscur objet du désir* (coronata dalla consegna di una speciale "Concha de oro"), un autentico clima di apoteosi e di festa della cultura.

Per la prima volta svincolato dal ministero dell'informazione e turismo, il Festival ha posto polemicamente l'accento sulla propria autonomia fino a privilegiare – nel diffondere i suoi programmi e nell'annunciarli al pubblico prima delle proiezioni – l'antichissimo idioma basco (già messo rigorosamente al bando dal regime franchista) sulla stessa lingua spagnola. Meno formalmente, il carattere autonomo della manifestazione si è espresso con l'abolizione di ogni remora di censura: basti ricordare che nella speciale sezione "informativa", particolarmente dedicata a produzioni "d'alto livello" che proprio per motivi censorii non erano arrivate, negli ultimi anni, sugli schermi spagnoli, si sono potuti vedere, tra gli altri, il film di Nagisha Oshima *L'impero dei sensi* (tuttora vietato in Italia) e *Racconti immorali* di Borowczyk (nell'edizione integrale ugualmente preclusa agli italiani).
Nella nuova prospettiva politico-culturale di San Sebastiano si sono inserite anche le altre due "retrospettive" che hanno affiancato quella di Buñuel. La prima, dedicata al «Cinema spagnolo della Repubblica», comprendeva venti film realizzati tra il 1930 e il '37, vale a dire anche dopo lo scoppio della guerra civile nelle regioni non ancora invase dalle falangi. La seconda, una "personale" di Pier Paolo Pasolini, avrebbe contemplato l' "opera omnia" dello scomparso autore italiano se all'ultimo momento non fosse venuto a mancare proprio *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, a causa del rifiuto della casa di distribuzione «United Artists» di concedere la copia del film al festival che aveva osato respingerle dal concorso ufficiale *New York, New York* di Martin Scorsese.
Si deve infatti rilevare che un'altra caratteristica del XXV Festival, rispetto agli anni passati, è stata la piú contenuta partecipazione sia delle *major companies* statunitensi (due soli film nella sezione ufficiale), sia dei paesi dell'Est (URSS e Romania in concorso, piú due film ungheresi nelle sezioni «Nuevos creadores» e «Otro cine»), a vantaggio di una larga rappresentanza delle cinematografie dell'America latina: dal Messico al Venezuela, dal Brasile all'Argentina, dal Perú a Cuba (quest'ultima per la prima volta a San Sebastiano con quattro film, distribuiti fra il concorso e le sezioni collaterali, e con una massiccia delegazione ufficiale). Con Cuba, anche il Messico, che dopo quarant'anni ha riallacciato i rapporti diplo-

matici con la Spagna restituita alla democrazia, ha avuto un posto d'onore al Festival, il quale, oltre che dedicare un'intera giornata della manifestazione al Paese amico, ha voluto alla presidenza della giuria internazionale il regista Luis Alcoriza, grande amico e collaboratore di Buñuel durante l'esilio messicano del maestro.

Ciò che piuttosto va lamentato, nell'organizzazione di San Sebastiano '77, è l'eccessivo accavallarsi di iniziative, incontri e proiezioni, secondo quella tendenza al gigantismo che ormai affligge ogni manifestazione cinematografica. Tanto per limitare il discorso ai film, alla "sezione ufficiale" non solo si sono affiancate le consuete rassegne collaterali ("informativa", "nuevos creadores", "retrospettive", "mercato del film"), ma se ne è anche istituita una nuova, che, all'insegna "Otro cine", elencava una ventina di programmi atipici, per lo piú di genere sperimentale, alcuni dei quali dedicati al cinema di lingua basca e al cinema indipendente spagnolo, e dove figurava anche l'Italia con *Io sono un autarchico* di Nanni Moretti e con gli inediti *L'assassino di García Lorca* di Alessandro Cane e *Ladakh: centro dei passi* di Gaia Ceriana e Marina Colonna. Purtroppo, è stata una sezione che, nonostante le varie proposte allettanti (tra cui i film statunitensi *Dreams and Nightmares* di Abe Osheroff e Larry Klingman, *In MacArthur Park* di Bruce R. Schwartz e *The Confessions of Amans* di Gregory Nava, il belga *In Kluis* di Jan Gruyaert, lo spagnolo *Shirley Temple Story* di Antoni Padros, il greco *Bio-graphia* di Rentzis Thanassis), non abbiamo potuto seguire a causa delle coincidenze d'orari con le proiezioni del concorso riservate alla stampa.
Per l'abitudine ormai invalsa di non trascurare nulla di ciò che passa al Festival "ufficiale", ci siamo potuti permettere soltanto qualche escursione non ordinaria nel settore dei "nuevos creadores", per lo piú per una maggiore informazione sul recente cinema spagnolo. Del resto, a San Sebastiano ci ha sempre calamitati la curiosità di esplorare i sotterranei fermenti di un cinema che spesso sfidava il clima di repressione con le elaborate metafore socio-politiche di autori come Saura ed Erice, come Patino e Borau. E tanto piú legittima era quest'anno la curiosità di constatare in quale misura i giovani cineasti spagnoli avessero tratto vantaggio dalla riacquistata libertà. Anche se il piú mirabile risultato in questo senso lo si registrò nel giugno scorso a Berlino con il documentario di Patino sul *Caudillo*, nemmeno San Sebastiano poteva mancare di riservarci qualche lieta sorpresa. La piú rilevante ci è venuta da *A un dios desconocido*, prodotto da quell'Elias Querejeta che negli ultimi quattordici anni ha maggiormente contribuito a far uscire il cinema iberico dal suo gretto provincialismo, e diretto da un regista altrettanto "scomodo" come il trentaquattrenne Jaime Chavarri, già autore, l'anno scorso, di *El desencanto*, in cui veniva rievocata, con ragionata irriverenza, la figura del poeta franchista Leopoldo Panero.
Un altro poeta, ma di ben diverso calibro trattandosi di García Lorca, aleggia anche sul racconto di *A un dios desconocido* (titolo che si riferisce a un passo di San Paolo). La vicenda, che ha un breve prologo nel giugno 1936, alla fine della Repubblica, per poi svilupparsi nella primavera del 1977, riguarda un omosessuale di Granada, di professione pre-

A un dios desconocido di J. Chavarri (Spagna)

stidigitatore, che vive nel culto del grande poeta fucilato nel '36 e rimasto per quarant'anni emarginato dalla cultura spagnola. Il sacrificio del poeta viene identificato con il sacrificio stesso delle aspirazioni del popolo, cosí ridotte ad un germe sepolto nel passato. Ed è questo germe che il protagonista del film, Luis García, tenta di recuperare nella continua ricerca di una personalità perduta. Ma alla fine del suo cammino avverte di aver raccolto, di essa, solo pallidi e ingannevoli surrogati (come l'amico omosessuale sofisticato e infedele).
Mentre l'esistenza quotidiana di Luis è descritta con pennello insolitamente fine, specie nel tratteggio intimista di una solitudine punteggiata da abitudini rituali da cui traspare una profonda mestizia, ciò che piú conta nel film è il confronto costante tra passato e presente con tutto l'enorme vuoto che c'è stato in mezzo e che ha finito per frustrare il personaggio senza piú restituirgli la forza, o la volontà stessa, di un risveglio e di una resurrezione. Scaturisce dunque dal racconto, che spesso rimanda a un rigore stilistico sul modello di Bergman, una dolorosa figura che simbolizza chiaramente il massacro tanto a lungo operato sulla piú autentica cultura spagnola e la difficoltà del suo recupero in un paese assopito. Splendidamente sorretto dall'attore (esule argentino) Héctor Alterio, sempre in posizione centrale con una gamma intensa e sottile di espressioni, sapientemente misurato nella sua componente omosessuale che si rapporta alla figura di Lorca, e intelligentemente trapunto col filo della riflessione storica, il film di Chavarri è un esempio egregio di come si possa sviluppare, in un approfondito discorso, la funzione dell'intellettuale nel nuovo cinema spagnolo.

Raza, el espiritu de Franco di G. Herralde (Spagna)

Ma non sono mancate da Madrid, sia pure a livello espressivo ben piú modesto, altre opere d'impegno tematico in coincidenza con la svolta politica del Paese. Una lucida rivisitazione critica del recente passato e un'arguta considerazione sull'attuale momento chiave della società spagnola sono rispettivamente *Raza, el espiritu de Franco*, di Gonzalo Herralde, e *Tigres de papel*, di Fernando Colomo, entrambi presentati nella sezione "nuevos creadores". Il primo è un curioso documento che si compone in gran parte di brani del film *Raza* (a suo tempo apparso in Italia come *Le due strade*) realizzato nel 1941 da José Luis Saenz de Heredia sulla base di uno scenario scritto di pugno da Francisco Franco, il quale, attraverso le secolari vicende di una nobile dinastia della Galizia, intese rispecchiare la storia delle tradizioni militari della propria famiglia. Di quell'opera intrisa della piú bolsa retorica nazionalistica – e per decenni imposta persino nelle scuole (nel 1950 il regista ne curò una nuova edizione con il titolo *El espiritu de la raza*) – Herralde si serve per mettere in relazione il personaggio principale del film (José Churruca) con la biografia del "generalissimo" come viene attestata, nelle interviste intercalate, dalla sorella Pilar Franco e dall'interprete della vecchia pellicola Alfredo Mayo. Il risultato è che dallo stesso tono compunto dei riferimenti e delle interviste si ricava, come si proponeva l'autore, una allegra presa per il naso del supposto modello ideale del patriottismo spagnolo.

Tigres de papel di F. Colomo (Spagna)

Spontaneità e freschezza sono le doti precipue di *Tigres de papel* che, nel quadro politico delle elezioni dello scorso giugno, analizza comporta-

menti e umori di un terzetto di personaggi composto da una giovane coppia di coniugi separati, che tuttavia si mantengono in cordiale relazione, e da un amico della donna, ugualmente sposato, che tenta di applicare alla propria condizione un modello di vita altrettanto spregiudicato. Strutturato in poche e lunghe sequenze, riempite da dialoghi improvvisati dagli attori stessi, il film rimanda a taluni esemplari di *cinéma-vérité* (magari mescolato a un pizzico di Lelouch), riproponendoli però, spesso con sapida ironia, in un contesto socio-politico di stretta attualità.

A completamento del panorama spagnolo, resta da dire di altri tre film, di scarso rilievo, passati nella sezione "ufficiale". Uno di essi, *El perro* di Antonio Isasi Isasmendi, rappresentando un ipotetico paese dell'America Latina oppresso da un crudele dittatore non manca di alludere (specie quando sottolinea la condizione di superficiale benessere pagata al prezzo della repressione di ogni libertà individuale) al passato prossimo della Spagna. Ma l'aneddoto del feroce cane mastino che, simboleggiando il despota, perseguita implacabilmente un prigioniero politico evaso da un penitenziario è tanto banale da vanificare, nei plateali ingranaggi avventurosi della storia, ogni dialettica ideologica.

El perro
di A Isasi Isasmendi
(Spagna)

Quanto a *Mi hija Hildegart*, diretto da Fernando Fernán-Gomez (piú noto come interprete di commedie brillanti benché abbia spesso alternato tale attività a quella di regista), il suo interesse non va oltre l'apporto dello sceneggiatore Rafael Azcona, il quale, rifacendosi a un romanzo di Eduardo de Guzman, ha ambientato negli anni della seconda Repubblica un grottesco racconto sulla figura di una battagliera femminista che educa la propria figlia, avuta da un uomo col patto della rinunzia ai diritti paterni, ai piú radicali principi della liberazione della donna; ma venendo i suoi propositi a cozzare sul piú bello contro gli imperativi dell'amore che battono nel cuore di Hildegart, ecco che la madre preferirà ucciderla piuttosto che riconoscere il proprio fallimento. Trapunto di ironia, pur senza malignità, nei confronti della crociata femminista, il film avrebbe avuto tuttavia bisogno di un regista come Ferreri per coltivare sapientemente il suo tono scanzonato e paradossale.

Mi hija Hildegart
di F Fernán Gomez
(Spagna)

Infine, *La guerra de papà*, del regista basco Antonio Mercero, solito a trattare temi collegati all'infanzia e all'adolescenza, si basa su un libro di Miguel Delibes, «El principe destronado», assai popolare in Spagna, e riguarda la giornata di un bambino di tre anni in seno ad una famiglia borghese descrivendone il comportamento con qualche felice intuito psicologico (specie in relazione all'insensibilità degli adulti verso un'età tanto delicata) ma cedendo anche a taluni leziosi compiacimenti.

La guerra de papà
di A. Mercero
(Spagna)

L'ampia rappresentanza "ufficiale" del cinema latino-americano è apparsa di scarsa consistenza, con la parziale eccezione del film cubano di Manuel Octávio Gomez *La tierra y el cielo*. Pur estranea all'empito esaltante di *La primera carga al machete*, l'opera recente del rinomato regista dell'Avana si riscatta comunque dalla retorica edificante che impregnava *Ustedes tienen la palabra* per attingere piuttosto a toni sommessi e delicati nel descrivere la parabola di un negro haitiano che, emigrato da bambino nella Cuba degli anni Quaranta con la sua famiglia di braccianti, e sfuggito all'imposizione del rimpatrio, passa attraverso l'esperienza del

La tierra y el cielo
di M O Gomez
(Cuba)

castrismo forgiandosi una coscienza umana e sociale contro le sopravvivenze di un mondo atavico dominato dalla magia e dalla superstizione. Facendo costante ricorso al *flash-back* per rilevare il contrasto fra il mondo fantastico e la realtà, il film trova il suo smalto piú sincero e commosso nelle scene che ricreano l'umiliazione di tutto un popolo piuttosto che negli agganci determinanti la presa di coscienza del protagonista.
Il cinema messicano, con le sue strutture produttive ormai ricalcate ingenuamente sul modello americano, ha proposito, per mano del mediocre mestierante José Bolaños, una illustrazione enfatica e stagnante di quel capolavoro della narrativa ispano-americana che è «Pedro Paramo» di Juan Rulfo. Complici le ridondanze della musica di Ennio Morricone e la recitazione da filodrammatica, il film stravolge volgarmente l'espressionismo tipico del libro e ben poco riflette di quella spiritualità messicana che splendidamente emerge alla lettura.
Il Venezuela, che tra i paesi del Sudamerica gode di un discreto margine di democrazia, mostra di usarla, nel suo cinema, soltanto sotto il profilo tematico. L'opera prima di Luis Correa *Se llamaba S.N.*, che rievoca le infamie della "Seguridad Nacional" (come si chiamava la polizia personale del dittatore Marcoz Pérez Jimenez nel Venezuela del 1952), vuol essere infatti una severa denuncia contro la tortura quale unico argomento a disposizione di ogni dittatura per tentare di sopravvivere. Ma il racconto, ripreso da un romanzo di José Vicente Abreu, si sviluppa in maniera troppo grossolana e ingenua per risultare in qualche modo convincente.

Se llamaba S.N.
di L. Correa
(Venezuela)

Avulse da ogni tematica sociale (come c'era da aspettarsi) le opere poste in gara da Brasile e Argentina. Per *Paixao e sombras* (t.l.: Passione e ombre), Walter Hugo Khouri appiccica, come suo costume, scampoli bergmaniani alle vicende intimiste di un cineasta in crisi di creatività, le quali ricorrono sfacciatamente (persino nel nome del protagonista, Marcelo) al Fellini di *Otto e mezzo*. Da questo stucchevole intellettualismo alla storiella populista e deamicisiana imbastita dall'argentino Sergio Renán in *Crecer de golpe*, il panorama diventa ancor piú desolante. Eppure non manca, in questi paesi, chi riesce a sfidare le difficili circostanze di regime per realizzare, in clandestinità e con poveri mezzi, opere che affrontino con coraggio la realtà sociale facendone emergere storture e contraddizioni. Un bell'esempio lo ha offerto l'argentino Nicolas Sarquis, che ha mandato alla sezione "nuevos creadores" *La muerte de Sebastian Arache y su pobre entierro*, da lui realizzato in 16 mm. e fra enormi difficoltà (gli sono occorsi cinque anni per portare a termine l'impresa) in un villaggio dell'interno. Intrecciando documentario e finzione, realtà e sogno, folklore e leggenda, il regista ha costruito un racconto carico di fatalità, di mestizia e di illuminanti allegorie sul tema di una miseria paurosamente rassegnata e alimentata dalla superstizione.

Paixao e sombras
di W. H. Khouri
(Brasile)

La muerte
de Sebastian Arache
di N. Sarquis
(Argentina)

Saltando al cinema statunitense, vorremmo dire del piacere che ci ha procurato l'incontro, in "prima" europea, col colosso fantascientifico di George Lucas *Star Wars* (Guerre stellari): opera che, nella sua evasività, forse segna il culmine di una decadenza, eppure straripante di fantasia, di atmosfere deliranti, di intelligenti recuperi della mitologia di Hollywood.

La somma di suggestioni e di rimandi che la favola contiene merita comunque un'attenta analisi al di fuori del nostro contesto. Piú facile riassumere la delusione procurata dall'ultimo film di Sydney Pollack, *Bobby Deerfield* (Un attimo una vita), che aggrava i segni di stanchezza e di parziale rinuncia espressiva già manifestati dal regista nei precedenti *Yakuza* e *I tre giorni del Condor*. A voler essere scrupolosi, tra le pieghe di questa fragile *love story*, approntata dall'eclettico sceneggiatore Alvin Sargent trasferendo dagli anni Venti all'epoca attuale alcuni motivi del romanzo di Erich Maria Remarque "Il cielo non ha preferenze", si potrebbe ritrovare qualcosa dell'allegoria espressa da Pollack in *Castle Keep* (Ardenne '44, un inferno) durante la sua prima trasferta europea. Come allora il cineasta americano rendeva omaggio a una somma di valori (d'arte, di cultura, ma anche di sentimenti) custoditi dalla vecchia Europa, e destinati a disperdersi se non venissero assimilati dal Nuovo Mondo, cresciuto male e troppo in fretta; forse un significato analogo voleva avere la redenzione operata da una giovane donna europea, benché condannata da un male inguaribile, su un individuo indifferente e insensibile qual è il pilota americano di "formula uno" Bobby Deerfield. Ma qui il racconto si priva della pur minima accensione espressiva e di ogni autentica misura introspettiva per lasciare emergere la sentenzionistà e stucchevolezza dei dialoghi, la funzione puramente cartolinesca e decorativa della fotografia di Henri Decaë (lo stesso di *Castle Keep*, ma irriconoscibile per perdita di spessore) e un'interpretazione monocorde e priva di vibrazioni persino da parte di Al Pacino.

Nella stessa sfera d'un cinema teso alla maggiore udienza del pubblico si collocano, talora con piú decoro, i film arrivati a San Sebastiano dal Canada, dalla Gran Bretagna e dall'Australia. Da una scaltra elaborazione drammatica sono governati sia il canadese *The Disappearance* sia il britannico *Full Circle*. Il primo, diretto dallo statunitense Stuart Cooper (formatosi però all'interno del cinema inglese con alcuni documentari e con due pregevoli lungometraggi, *Little Malcolm* e *Overlord*, entrambi premiati in scorse edizioni del Festival di Berlino), ricama una tesi *suspense* sulla vicenda di un *killer* di professione alla disperata ricerca dell'adoratissima moglie, misteriosamente scomparsa, che alla fine si rivela un'ambigua e diabolica creatura. Immerso in desolati paesaggi e in atmosfere metalliche, il film deve le sue epidermiche suggestioni a una forma ricercata fino al calligrafismo e alla generosa prestazione degli interpreti, tra cui Donald Sutherland, David Hemmings e Christopher Plummer.

The Disappearance di S. Cooper (Canada)

Sulle notevoli qualità di un'attrice, oltre che su una sobria ed equilibrata strutturazione di pretto stampo britannico, poggia anche *Full Circle*, un *thriller* dalle enigmatiche implicazioni sovrannaturali dovuto al regista di formazione televisiva Richard Loncraine. Mia Farrow, convenientemente impegnata a ricalcare le espressioni spaventate impostele da Polanski per *Rosemary's Baby*, incarna una giovane madre che, essendo stata costretta a tagliare la gola alla figlioletta per impedirle di soffocare durante il pasto e avendo fallito il tentativo di salvarle la vita, si chiude in se stessa e si isola dal marito rifugiandosi in una nuova casa dove dovrà vedersela con una misteriosa presenza malefica.

Full Circle di R. Loncraine (Gran Bretagna)

Break of Day
di K. Hannam
(Australia)

L'australiano *Break of Day* di Ken Hannam, regista che già s'impose all'attenzione per il delicato lirismo di *Sunday Too Far Away*, colloca nel 1920, in una cittadina del Victoria, il triangolo sentimentale formato da un falso eroe della grande guerra inserito come giornalista in un periodico locale, da sua moglie che gli prospetta un'esistenza di grigiume e da una pittrice venuta da Melbourne, donna indipendente ed amorale, che per l'uomo rappresenta l'evasione. L'intrico melodrammatico è almeno in parte riscattato da Hannam grazie alla sapiente architettura narrativa, all'originalità di talune situazioni finemente disegnate col profumo dell'epoca e alla convincente dimensione impressa ai personaggi.

Heinrich
di H. Sanders
(Germania Occ.)

Tornando in ambito europeo, si accentua la tendenza – che è stata fra le caratteristiche di questo Festival – a privilegiare storie ambientate nel passato quasi per un bisogno d'evasione dalla problematica contemporanea. Ma, nei casi migliori, come è quello del film di Helma Sanders *Heinrich*, si tratta di un'evasione piú apparente che reale. Formatasi al margine del giovane cinema tedesco esprimendo per suo conto, in *Sotto il selciato c'è la spiaggia* e *Le nozze di Shirin*, una tematica strettamente femminista, la Sanders lascia affiorare qua e là il medesimo interesse anche dal suo ultimo film, senza tuttavia alterare il proposito specifico di fornire un ritratto emblematico del grande poeta tedesco Heinrich von Kleist. A tale scopo, la regista ha evitato accuratamente i consueti schemi biografico-romanzeschi e ha invece badato alle piú segrete pulsioni e inquietudini del personaggio. Partendo da dati reali, forniti da lettere e documenti, essa offre in un sapiente intarsio la dimensione di una personalità tanto sconcertante ed estranea al suo tempo quanto vicina alle angosce dell'intellettuale e dell'artista a noi contemporanei.
All'inizio, Kleist ci viene mostrato mentre si appresta a quel suicidio, meditato per tutta la vita, che egli realizzò nel 1811 con l'amica Henriette Vogel. Poi il film si riempie delle varie tappe dell'esistenza di Heinrich, vagabondo nell'Europa delle guerre napoleoniche, in mezzo a cui resta polemicamente prussiano e, coi suoi scritti, fermamente antibonapartista. Al contempo si strutturano l'ambiguo rapporto con la sorella androgina e quella spiccata omofilia che lasciava senza esito i lunghi fidanzamenti con varie donne. E' un seguito di quadri magistralmente disegnati in precise atmosfere ambientali, da cui si esce in stretta familiarità col grande romantico e sicuri di aver risolto l'enigma del suo tormento e della sua morte. La sequenza finale, con quella specie di minuzioso inventario del felice e liberatorio suicidio, è il punto piú alto del personalissimo talento della Sanders e delle sue lucide capacità di riflessione.

Der Madchenkrieg
di A. Brustellin,
B. Sinkel
(Germania Occ.)

Non piú che un prodotto di abile quanto anonima confezione è il secondo film della Germania federale, *Der Mädchenkrieg*, che gli stessi registi Alf Brustellin e Bernhard Sinkel hanno sceneggiato rifacendosi all'omonimo romanzo di Manfred Bieler. Ciò che risaltag oltre all'onesta rivisitazione di un recente passato, è l'attento disegno dei caratteri di tre sorelle che, trasferitesi nel 1936 col padre banchiere dalla città tedesca di Dessau a Praga, finiscono per immergersi nel travaglio della capitale cecoslovacca durante la guerra senza riuscire ad armonizzare le loro vite.

Il cinema francese non poteva offrire al Festival un incontro piú felice di quello rappresentato da *Cet obscur objet du désir* (Quell'oscuro oggetto del desiderio), il film di un Luis Buñuel piú che mai stupefacente per freschezza e lucidità, per grazia sardonica intinta di saggezza e di giovanile coscienza dei desideri sessuali frustrati dalla vecchiaia, per straordinaria libertà d'ispirazione secondo una cifra immediatamente riconoscibile. Ma anche a quest'opera, e alla qualità del suo stile di misura classica che è proprio dei grandi cineasti al vertice della maturità, andrà dedicata in altra circostanza tutta l'attenzione che merita. Si può invece dire che la Francia ha anche figurato non indegnamente in concorso con l'opera prima di Laurent Heynemann *La question*, desunta dall'omonimo libro che Henri Alleg, membro del Partito comunista algerino e direttore del quotidiano «Alger Républicain», scrisse in carcere, nel 1957, dopo la cattura da parte delle truppe francesi d'occupazione e dopo un mese di feroci torture fisiche e psicologiche patite con grande dignità e senza rompere il suo silenzio.

La question
di L. Heynemann
(Francia)

Come il libro (pubblicato nel 1958 a Parigi e subito sequestrato per offesa all'esercito francese) è una fedele testimonianza delle sevizie propinate ad Alleg in violazione ai piú elementari diritti dell'essere umano, cosí il film di Heynemann è un'implacabile e inquietante denuncia dei metodi nazisti impiegati dai *para* in Algeria contro l'FLN e, al tempo stesso, un nobile documento della possibilità di ogni vittima di non lasciarsi dominare dai propri boia. Finché si attiene al libro, il racconto è svolto con grande onestà, con stile semplice e diretto, senza toni esaltativi e senza inutili insistenze sui metodi dei torturatori. Quando invece espone le successive vicissitudini di Alleg fino alla condanna a dieci anni di prigione da parte di un tribunale francese «per aver attentato alla sicurezza dello Stato» e alla sua evasione nell'ottobre del '61, il film, sottolineando le rivalse dell'uomo di fronte all'opinione pubblica, tende un po' a certe furbizie spettacolari alla maniera di un Costa-Gavras o di un Boisset.

Un'opera prima di qualche interesse è anche *Hemat i natten* (t.l.: Rifugio nella notte), realizzato sotto bandiera della Svezia dal finlandese Jon Lindström, il quale sostiene di essersi rifatto ad esperienze autobiografiche. E' la storia amara della totale perdita delle illusioni di un operaio emigrato dalla Finlandia in Svezia in cerca di una sistemazione. Nel nuovo paese, la cui società appare paurosamente chiusa in se stessa, gli uomini alienati dall'alcol e le donne unicamente comprese a cercare una fuga illusoria nel sesso, il giovane Harri patisce tutta una serie di crudi fallimenti, fino a trovare sfogo nella violenza e quindi un piú sicuro rifugio nel suo villaggio natale di umili pescatori. Spezzettato in molti *flash-back*, secondo una tecnica alquanto confusa e maldestra, il film non manca tuttavia di annotazioni illuminanti sullo squallore del cosiddetto mito svedese, configurato come un mondo che sta marcendo nella noia del benessere.

Per la prima volta presente a San Sebastiano, la Svizzera ha esposto l'ultimo film di Daniel Schmid, *Violanta*, opera che ha in parte perduto il languido fascino di cui si impregnavano *Heute Nacht oder nie* e *La paloma*,

Violanta
di D. Schmid
(Svizzera)

ma che non manca tuttavia di coerenza con il gusto decadente e lo stile estetizzante del prestigioso regista dei Grigioni. Derivata da un racconto («Die Richterin») di Conrad Ferdinand Meyer, scrittore elvetico tra i piú rinomati del secolo scorso per aver proiettato con magico realismo nelle sue opere (prima di morire in manicomio nel 1898) i travagli di dolorose esperienze private e familiari, *Violanta* prospetta una storia che si consuma come un torbido *feuilleton*, nel chiuso ambiente di una vallata alpina situata fuori del tempo, tra infamie e rimorsi, tra delitti e suicidi, tra contorti sentimenti e coppie che si formano nell'incesto o senza amore. Privo di stacchi avvertibili tra reale e immaginario, tra persone vive e fantasmi del passato, il gotico racconto, estremamente dilatato nel ritmo, sembra voler far proprie certe forme del cinema muto, rimandando soprattutto a quello francese di un Feuillade e di un Delluc. Il risultato è forse inferiore alle ambizioni, però sorretto da una notevole applicazione nel pennellare e suggerire sensi di irrealtà e tormenti segreti nel bel mezzo di idillici paesaggi naturali. Oltre a trarre suggestione dalla bella fotografia di Renato Berta, il film si organizza dietro un stuolo di interpreti di buon nome, che vanno da Lucia Bosè a Maria Schneider, da Ingrid Caven a Lou Castel, da Gérard Depardieu a François Simon; ma soltanto quest'ultimo appare inserito alla perfezione nella incantata architettura del regista.

Il gabbiano di M. Bellocchio (Italia)

Due adattamenti di Čechov hanno proposto l'Italia e l'Unione Sovietica rispettivamente con *Il gabbiano*, film televisivo di Marco Bellocchio, e con *Nezakončennaja peža dlia mekaničeskovo pianino* (t.l.: Spartito incompiuto per pianola meccanica) di Nikita Mikhalkov, suggerendo un confronto tornato sostanzialmente a vantaggio dei compatrioti del commediografo. Ciò non significa che la trascrizione del capolavoro di Čechov operata da Bellocchio, quantunque fedele allo spirito e alla lettera del testo, ne sia una pura e semplice illustrazione. Al contrario, essa è pregna di allusioni e rimandi in duttile consonanza con il migliore bagaglio espressivo del regista. Per sua stessa ammissione, del resto, alcuni personaggi del dramma, come Trigorin e Konstantin (ma potremmo aggiungere taluni aspetti di Irina), hanno fatto risvegliare i fantasmi dei *Pugni in tasca*. Tutto il film lascia infatti trasparire, mediante particolari accentuazioni, questo processo arrovellato di identificazione, che si accompagna a un piú vago e sbrigativo proposito di sfumare la vicenda dalla sua originaria collocazione ambientale verso un paesaggio tipicamente padano col suo specifico sfondo contadino.
Non v'è dubbio che Bellocchio assomma la propria rabbia e sofferenza al travaglio dei personaggi cechoviani anche ricorrendo a una cifra stilistica fatta di crudeli e convulsi primi piani come di dettagli raggelati in atmosfere di desolazione e di morte. Quel Trigorin scrutato tra il disprezzo e la comprensione; quel Konstantin impetuoso nello sfogare fino al suicidio le sue delusioni d'artista, di figlio e d'innamorato; quella Irina vanesia e gelida, spesso inquadrata di spalle per poi farla scattare in fuoribonde occhiate, tutte sono figure che portano chiaro il segno dello sguardo tormentato e impietoso del regista. Ma è anche nei momenti di maggior empito che Bellocchio perde un po' il controllo delle proporzioni narrative. Accade cosí che tutta la prima parte del film, situata all'esterno della villa

e dove si delineano i singoli personaggi, risulta piú omogenea e compatta della seconda sotto il profilo sia stilistico che recitativo, e trova punte persino levigate nella sequenza dell'anticonvenzionale ma sfortunata messinscena del dramma di Konstantin sullo sfondo del lago. Poi, per eccesso di ardore, la sapiente architettura tende a perdere metodo e a sfaldarsi, e la condotta della recitazione, oltre ad assumere piú pesanti modi teatrali, viene a mancare di continuità e di equilibrio. Insomma, per porre l'accento su una determinata situazione, talora il regista dimentica la coerenza e la coesione dei personaggi, e il singolo attore sembra che si muova per suo conto dimenticando la presenza degli altri. Carenze inoltre accentuate da interpreti di livelli e stili assai differenziati, tra i quali spiccano soltanto, per talento personale, Laura Betti e Giulio Brogi.

Nezakončennoja peža di N. Mikhalkov (U.R.S.S.)

Rispetto a Bellocchio, il sovietico Nikita Mikhalkov (fratello di Andrej Mikhalkov-Končalovskij, autore tra l'altro di un'esemplare trascrizione di *Zio Vania*) è partito indubbiamente avvantaggiato. Invece di rifarsi a un'opera tra le piú mature e stilisticamente compiute di Čechov, come è appunto «Il gabbiano», ha riesumato un componimento giovanile, «Platonov», che il drammaturgo pare abbia scritto all'età di 17 anni e che rimase dimenticato, senza nemmeno un titolo, tra le sue carte, da dove venne ripescato molto tempo dopo (1920) la morte dello scrittore. Questo testo poco noto, e pochissimo rappresentato anche in URSS, ha permesso al regista di concedersi su di esso alcune libertà: di rielaborarlo, e in certo senso di reinventarlo, alla luce della produzione successiva di Čechov, alimentandone ed arricchendone dunque il discorso sul disfacimento della borghesia zarista, sulla sua incapacità di arrivare all'azione pur presentendo la necessità di un radicale cambiamento. Un'operazione, quella di Mikhalkov, sapientemente riuscita sia nel volgere spesso in ironia il sarcasmo di Čechov, sia nel conferire accenti addirittura rivoluzionari a varie soluzioni squisitamente cinematografiche del racconto. Il quale si enuclea intorno ad un pugno di personaggi chiusi nel loro piccolo mondo e ripiegati su se stessi nel vano e poco convinto tentativo di ritenersi invulnerabili, mentre lo saranno ancora per poco. La vanità di queste figure di aristocratici e borghesi, i loro bei propositi di un momento che lasciano tutto come prima, assumono risalto in una calda giornata d'estate nel corso di un ricevimento nella villa di una vedova. Qui si ritrovano due examanti un tempo pieni di belle speranze di cambiare il mondo ed ora messi di fronte alle proprie vergogne nonché incapaci di ritrovare gli antichi sentimenti. L'autenticità dell'ambiente propizio agli ozi ciarlieri e l'armonioso concerto degli interpreti di prepotente maestria, si fondono con la bellezza delle immagini, con un armonioso gioco che spazia continuamente fuori dalle strettoie teatrali, con le molte geniali intuizioni e invenzioni di regia che fanno di *Spartito incompiuto per pianola meccanica* un raro modello di rilettura critica e moderna dell'universo cechoviano.

Tanase Scatiu di D. Pita (Romania)

Un accenno è sufficiente per il secondo film dell'Est: *Tanase Scatiu* del romeno Dan Pita (regista ben piú meritevole quando si presentava in coppia con Mircea Veroiu). Il Tanase del titolo è un piccolo agrario dispotico che nel secolo scorso, con un matrimonio d'interesse e con la

complicità del potere politico, acquista disonestamente un'immensa fortuna sostituendosi alla tradizionale aristocrazia terriera, la quale, al contrario del nuovo padrone, sapeva almeno trattare paternalisticamente i contadini e godere del loro rispetto. Un racconto, in sostanza, non privo di preziosi ricami formali, che sembrano accarezzare con nostalgia una società perduta nel tempo; ma assai scontato negli sviluppi e greve come una semplice illustrazione letteraria.

I premi di San Sebastiano '77

La giuria del XXV Festival internazionale di San Sebastiano, presieduta da Luis Alcoriza (Messico) e inoltre composta da Freddy Buache (Svizzera), Raymond Borde (Francia), Eduardo Chillida (Spagna), Malcolm McDowell (Gran Bretagna), Ricardo Muñoz Suay (Spagna) e Franco Nero (Italia), ha assegnato i seguenti premi: "Gran Concha de oro" per il miglior film a *Nezakončennaja peža dlja mekaničeskovo pianino* (t.l. Spartito incompiuto per pianola meccanica) di Nikita Mikhalkov (URSS); "Premio speciale della giuria", per la sua importanza politica, a *La question* di Laurent Heynemann (Francia); "Concha de plata" per la migliore regia a *Der Mädchenkrieg* di Alf Brustellin e Bernhard Sinkel (Germania Federale); "Premio San Sebastian" per la migliore interpretazione femminile a Katherine Hunter, interprete di *Der Mädchenkrieg* (Germania Federale); "Premio San Sebastian" per la migliore interpretazione maschile a Héctor Alterio, interprete di *A un Dios desconocido* (Spagna); "Perla del Cantabrico" per il miglior film in lingua spagnola a *A un Dios desconocido* di Jaime Chavarri (Spagna). Infine la giuria, «traendo motivo dalla presentazione di *Cet obscur objet du désir* (Quell'oscuro oggetto del desiderio) e dalla presenza del suo autore ad un Festival che ha cambiato stile», ha chiesto al Festival che, in via del tutto eccezionale, venga concessa la "Concha de oro" a Luis Buñuel, per la sua vita dedicata al cinema.
Sono stati inoltre assegnati i seguenti riconoscimenti non ufficiali: Premio O.C.I.C. "ex-aequo" a *A un Dios desconocido* di Jaime Chavarri (Spagna) e a *Der Mädchenkrieg* di Alf Brustellin e Bernhard Sinkel (Germania Federale); Premio FIPRESCI a *A un* dios *desconocido* di Jaime Chavarri (Spagna); Premio Ateneo Guipuzcoano a *Heinrich* di Helma Sanders (Germania Federale).

I film di San Sebastiano '77

A un dios desconocido – **r.:** Jaime Chavarri – **s., sc.:** Elias Querejeta, J. Chavarri – **f.** colore**:** Teo Escamilla – **scg.:** Rafael Palmero – **c.:** Maiki Marin – **mo.:** Pablo G. del Amo – **m.:** Luis de Pablo – **int.:** Héctor Alterio (José Garcia), Javier Elorriaga (Miguel), Maria Rosa Salgado (Adela), Rosa Valenty (Clara), Angela Molina (Soledad), Margarita Mas (Soledad anziana), Mercedes San Pietro (Mercedes), José Joaquin Boza (Pedro), Emilio Siegrist (Jorge), Mirta Miller (Ana), José Pagan (Julio), Marisa Porcel (Criada) – **p.:** Elias Querejeta – **o.:** Spagna.

Bobby Deerfield (Un attimo una vita) – **r.:** Sydney Pollack – **r. 2ª unità:** Stephen Grimes – **asr.:** Paul Feyder – **s.:** basato sul romanzo «Heaven Has No Favourites» di Erich Maria Remarque – **sc.:** Alvin Sargent – **f.:** (Panavision, Metrocolor): Henri Decaë – **scg.:** Mark Frederix – **c.:** Bernie Pollack, Annalisa Nasalli Rocca – **mo.:** Fredric Steinkamp – **m.:** Dave Grusin – **Formula 1 guidate da:** Carlos Pace, Tom Pryce, James Hunt, Patrick Depaillier, Mario Andretti – **coordinatore:** Remy Julienne – **a. tecnico:** Martini Racing Division, Alfa/**Brabham Formula 1 Racing Team, Bernie Ecclestone – int.:** Al Pacino (Bobby Deerfield), Marthe Keller (Lillian Morelli), Anny Duperey (Lydia), Walter McGinn (Leonard), Romolo Valli (zio Luigi), Stephan Meldegg (Karl Holtzmann), Jaime Sanchez (Delvecchio), Norm Nielsen (il mago), Mickey Knox (un turista), Dorothy James (una turista), Guido Alberti (il prete nel giardino), Monique Lejeune (Chaterine Modave), Steve Gadler (Bertrand Modave), Van Double (il flautista), Aurora Maris, Gerard Hernandez, Maurice Vallier, Maurice Baquet, Tasso Adamopoulos, Claire Bernard, Jennifer Marks, Antonio Faa' di Bruno, André Vallardy, Fedor Atkine, Patrick Floersheim, Bernie Pollack, Al Silvani, Isabelle de Blonay, Franco Ressel, Dominique Briand, Brigitte Huet, Alane Persson, Brian Pinero, Sylvio Valente, Ermilinda De Felice – **dp.:** Philippe Modave, Guy Luongo – **pe.:** John Foreman – **p.:** S. Pollack per Columbia-Warner Bros – **o.:** U.S.A., 1977 – **di.:** P.I.C. – **dr.:** 128'.

Break of Day – **r.:** Ken Hannam – **s., sc.:** Cliff Green – **f.** (Eastmancolor)**:** Russell Boyd – **scg.:** Wendy Dickson – **mo.:** Max Lemon – **m.:** George Dreyfus – **int.:** Sara Kestelman (Alice), Andrew McFarlane (Tom), Ingrid Mason (Beth), Tony Barry (Joe), Eileen Chapman (Susan), Malcolm Phillips (Robbie), Ben Gabriel (Evans), Richard Morgan (John), Graham Midinsky (Billy), Maurie Fields (Lou), John Bell (Arthur), Dennis Olsen (Roger), Sean Myers (David), Kate Ferguson (Jean), Geraldine Turner (Sandy), Vernon Weaver (Fred), Bill Nagle (Len), David Smeed (l'amico di Billy) – **p.:** Patricia Lovell per Clare Beach Films Pty. Ltd. – **o.:** Australia.

Cet obscur objet du désir (Quell'oscuro oggetto del desiderio) – **r.:** Luis Buñuel – **s.:** basato sul romanzo «La femme et le pantin» (La donna e il burattino) di Pierre Louis – **ad., sc.:** L. Buñuel, Jean-Claude Carrière – **f.** (Eastmancolor)**:** Edmond Richard – **efs.:** François Sune – **scg.:** Pierre Guffroy – **c.:** Francesco Smalto e Chloe – **mo.:** Hélène Plemiannikov – **m.:** Richard Wagner, flamenco – **int.:** Fernando Rey (Mathieu), Carole Bouquet e Angela Molina (Conchita), Julien Bertheau (il fratello di Mathieu), André Weber (Martin), Milena Vukotic (una viaggiatrice), Jacques Debary e Piéral (due viaggiatori), Muni (la portinaia), Maria Asquerino (Incarnacion Pérez), André Lacombe, Bernard Musson, David Rochas, Dick Winslow, Melody Thomas, Ellen Bahl, Valérie Blanco, Antonio Duque, Agnés Gattegno, Roger Ibañez, Richard Leduc, Lita Lluch-Peiro, Annie Monange, Jean-Claude Montalban, Isabelle Rattier, Isabelle Sadoyan, Juan Santamaria, Silke Umel – **p.:** Serge Silbermann per Greenwich Film Production, Les Films Galaxie, Incine – **o.:** Francia (fuori concorso).

Crecer de golpe – **r.:** Sergio Renan – **s.:** basato sul romanzo «Alrededor de la jaula» di Haraldo Conti – **sc.:** Aida Bortnik, S. Renan – **f.** (Eastmancolor)**:** Leonardo Rodriguez Solis – **scg.:** Miguel Angel Lumaldo – **mo.:** Miguel Pérez – **m.:** Rodolfo Mederos – **int.:** Ubaldo Martinez (Silvestre), Olga Zubarry (Danila), Miguel Angel Sola (Roque), Cecilia Toth (Tota), Tincho Zabala (Lino), Pedro Quartucci (il guardiano), Oscar Viale (Polito), Caligula (Larry), Julio César Ludueña (Milo), Carmen Vallejos (Sandra), Ulises Demont, Osvaldo Terranova – **p.:** Emilio Spitz per Productores Americanos S.A. – **o.:** Argentina.

The Desappearance – **r.:** Stuart Cooper – **s.:** basato sul romanzo «Echoes of Celandine» di Derek Marlowe – **sc.:** Paul Mayersberg – **f.** (colore)**:** John Alcott – **int.:** Donald Sutherland (Jan Mallory), Francine Racette (Celandine), David Hemmings, Virginia McKenna, Christopher Plummer – **p.:** David Hemmings, Gerry Arbeid – **o.:** Canada (fuori concorso).

Full Circle – **r.:** Richard Loncraine – **s.:** basato sul romanzo omonimo di Peter Straub – **ad.:** Harry Bromley Davenport – **sc.:** Dave Humphries – **f.** (Technicolor)**:** Peter Hannan – **scg.:** Brian Morris – **mo.:** Ron Wisman – **m.:** Colin Towns – **int.:** Mia Farrow (Julia), Keir Dullea (Magnus), Tom Conti (Mark), Jill Bennett (Lily), Robin Gammell (Swift), Cathleen Nesbitt (signora Rudge), Anna Wing (signora Flood), Pauline Jameson (signora Brascombe), Peter Sallis (signor Brascombe), Sophie Ward (Kate), Samantha Gates (Olivia) – **p.:** Peter Fetterman, Alfred Pariser per Fetter Productions Ltd. – **o.:** Gran Bretagna.

Gabbiano, Il – **r.:** Marco Bellocchio – **s.:** basato sul dramma omonimo di Anton Čechov – **ad.:** Sandro Petraglia, Stefano Rulli, Lu' Leone, M. Bellocchio – **traduzione:** Angelo Maria Ripellino – **f.** (colore)**:** Tonino Nardi – **scg.:** Amedo Fago – **c.:** Gabriella Pescucci – **mo.:** Silvano Agosti – **m.:** Nicola Piovani – **int.:** Laura Betti (Irina), Giulio Brogi (Trigorin), Pamela Villoresi (Nina), Remo Girone (Konstantin), Gisella Burinato (Mascia), Antonio Piovanelli (Medvedenko), Mattia Pinoli (Sorin), Clara Colosimo (Polina), Remo Remotti (Dorn), Gaetano Campisi (Sciamraev) – **p.:** L. Leone, Roberto Levi, Enzo Porcelli per RAI-TV-Italtelevision – **o.:** Italia, 1977 – **di.:** Regionale – **dr.:** 130'.

La guerra de papà – **r.:** Antonio Mercero – **s.:** basato sul romanzo «El principe destronado» di Miguel Delibes – **sc.:** A. Mercero, Horacio Valcarcel – **f.** (Eastmancolor)**:** Manuel Rojas – **scg.:** Antonio Cortes – **mo.:** Javier Moran – **int.:** Lolo Garcia (Quico), Teresa Gimpera (mamma), Héctor Alterio (papà), Rosario Garcia Ortega (Domi), Veronica Forqué (Vitora), Queta Claver (zia Cuqui), Agustin Navarro (Marcos), Fernando Garcia Valverde (Femio), Fernando Chinarro (Avelino), Walter Morf (Pablo), Regina Navarro (Merche), Vicente Parra (il dottore) – **p.:** José Frade – **o.:** Spagna.

Heinrich – **r.:** Helma Sanders – **s., sc.:** H. Sanders, basato su lettere, documenti, scritti di Heinrich von Kleist, dei suoi amici, dei suoi parenti, dei suoi contemporanei – **f.** (colore)**:** Thomas Mauch, Wolfgang Knigge, Michael Thiele – **scg.:** Götz Heymann e Günther Naumann – **c.:** Barbara Baum e Marlies Kosan – **mo.:** Margot Löhlein e Gabriele Unverdross – **m.:** Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven – **int.:** Heinrich Giskes (Heinrich von Kleist), Grischa Huber (Ulricke von Kleist), Hannelore Hoger (Henriette Vogel), Heinz Hönig (Ernst von Pfuel), Lina Carstens (la signora Riebisch), Sigfrit Steiner (il signor Riebisch), Hilde Wensch, Henning Schlüter, Elisabeth Stepanik, Peter Fitz, Otto A. Buck, Stefan Ostertag, Johannes Ammon, Sabine Ihmels, Hilde Sessak, Fritz Lichtenhahn, Erika Dannhoff, gli attori del Théâtre du Soleil – **p.:** Regina Ziegler Filmproduktion-WDR – **o.:** Germania Occ.

Hemat i natten (t.l.: Rifugio nella notte) – **r.:** Jon Lindström – **s., sc.:** Jon Lindström – **f.** (colore)**:** Bille August – **m.:** Heikki Valpola – **int.:** Lasse Hjelt (Harri), Gunvor Sanskivst, Gunnel Fred, Rita Holst – **p.:** Jörn Donner – **o.:** Svezia.

Der Mädchenkrieg – **r.:** Alf Brustellin, Bernhard Sinkel – **s.:** basato sul romanzo omonimo di Manfred Bieler – **sc.:** A. Brustellin, B. Sinkel – **f.** (colore)**:** Dietrich Lohmann – **scg.:** Hans Geilling, Karel Vacek – **c.:** Maleen Pacha, Günter von Wyhl – **mo.:** Dagmar Hirtz – **m.:** Nicos Mamangakis – **int.:** Adelheid Arndt (Sophie), Katherine Hunter (Katherina), Antonia von Reininghaus (Christine), Matthias Habich (Sellmann), Hans-Christian Blech (Jan Amery), Dominik Graf (Heinrich), Christian Berkel, Eva-Maria Meineke, Walter Taub, Svatopluck Benesch – **p.:** Heinz Angermeyer per lo ABS - Independent-Film – **o.:** Germania Occ.

Mi hija Hildegart – **r.:** Fernando Fernán-Gomez – **s.:** basato sul romanzo «Aurora de sangre» di Eduardo de Guzman – **ad., sc.:** Rafael Azcona, F. Fernán-Gomez – **f.** (colore)**:** Cecilio Paniagua – **m.:** Luis Eduardo Aute – **int.:** Amparo Soler Leal (Aurora Rodriguez), Carmen Roldan (Hildegart), Manuel Galiana, Carlos Velat, Pedro Diaz del Corral, José Maria Mompin, Ricardo Tundidor, Maribel Ayuso, Luisa Rodrigo, Guillermo Marin – **p.:** Luis Sanz, Alfredo Matas per Camara y Jet Films – **o.:** Spagna.

La muerte de Sebastian Arache y su pobre entierro – **r.:** Nicolas Sarquis – **s., sc.:** Haroldo Conti – **f.** (colore)**:** Jorge Ruiz, Andrés Silvart – **mo.:** Enrique Muzio e Vicente Castaño – **m.:** José Luis Castiñeira de Dios – **int.:** Jorge Asis (Sebastian Arache), Maria Gignacco (Ana Tamayo), Raul del Valle (Juan Gregorio Valdés), Augusto Kretschmar, Raul Parini, Héctor Posadas, Juan Carlos Ricci, Marta Roldan, Amedeo Saenz Valiente – **p.:** Nicolas Sarquis Producciones Cinematográficas – **o.:** Argentina (sezione «Nuevos creadores»).

Nezakončennaja peža dlja mekaničeskovo pianino (t.l.: Spartito incompiuto per pianola meccanica) – **r.:** Nikita Mikhalkov – **s.:** basato sulla commedia «Platonov» di Anton Čechov – **sc.:** Aleksandr Adabašian, N. Mikhalkov – **f.** (Sovcolor)**:** Pavel Lebešev – **scg.:** Aleksandr Ababašian e Aleksandr Samulekin – **m.:** Eduard Artemev – **int.:** Aleksandr Koliaghin (Platonov), Elena Solovej (Ana Petrovna), Evgenja Glusenko (Sofia), Juri Bogatiriov (Sergej), Nikita Mikhalkov, Antonina Šuranova, Pavel Kadocnikov, Anatolij Romašin, Oleg Tabakov, Sergej Nikonenko – **p.:** Mosfilm – **o.:** U.R.S.S.

Paixao e sombras (t.l.: Passione e ombre) – **r.:** Walter Hugo Khouri – **s., sc.:** Walter Hugo Khouri – **f.:** Antonio Meliande – **scg.:** José de Anchieta – **mo.:** Mauricio Wilke – **m.:** Rogerio Duprat – **int.:** Lilian Lemmertz (Ana), Fernando Amaral (Marcelo), Monique Lafond, Carlos Bucka – **p.:** Walter Hugo Khouri per Embrafilme – **o.:** Brasile.

Pedro Paramo – **r.:** José Bolaños – **s.:** basato sul romanzo omonimo di Juan Rulfo – **sc.:** J. Bolaños – **f.** (Eastmancolor)**:** Jorge Stahl Jr. – **scg.:** Pedro Miret – **mo.:** Carlos Savage – **m.:** Ennio Morricone – **int.:** Manuel Ojeda (Pedro Paramo), Venetia Vianelo (Susana San Juan), Bruno Rey (Padre Renteria), Narcisio Busquets (Fulgor Sedano), Blanca Guerra (Dolores Preciado), Abelardo San Miguel (Juan Preciado), Patricia Reyes Spindola (Eduviges Dyada), Elena Berkovich, Fernando Soler, Carlos East, Rodrigo Puebla, Socorro Avelar, Ana Ofelia Murguia, Martha Verduzco, Julio Bracho, German Eslava, René Casados, Roberto Cobo – **p.:** Conacine – **o.:** Messico.

El perro – **r.:** Antonio Isasi Isasmendi – **s.:** romanzo «Como un perro rabioso» Alberto Vazquez Figueroa – **sc.:** Juan Antonio Porto, Isasi Isasmendi, A. Vazquez Figueroa – **f.** (colore)**:** Juan Gelpi – **efs.:** Antonio Bueno, Antonio Archilla – **scg.:** José Antonio Guerra – **c.:** Lola Salvador, Elisa Garcia – **mo.:** Carmen Frias – **m.:** Anton Garcia Abril – **int.:** Jason Miller (Aristides Ungria), Lea Massari (Muriel), Marisa Paredes, Aldo Sambrell, Juan Antonio Bardem, Yolanda Farr, Francisco Casares, Eduardo Calvo, Manuel de Blas, Antonio Gamero, Luis Gaspar, Francisco Margallo, Vicente Cuesta, Miguel Angel Rellan, José Yepes, Rafael Albaicin, Antonio Mayans, Amparo Valle – **p.:** Rafael Perez Mensaque, Enrique Gutierrez per Deva Cinematografica – **o.:** Spagna (fuori concorso).

La question – **r.:** Laurent Heynemann – **s.:** basato sul romanzo omonimo di Henri Alleg – **ad., sc.:** Laurent Heynemann, Claude Veillot – **d.:** Claude Veillot – **f.** (colore)**:** Alain Levent – **scg.:** Richard Malbequi – **mo.:** Armand Psenny e Ariane Boeglin – **m.:** Antoine Duhamel – **int.:** Jacques Denis (Henri Charlègue), Nicole Garcia (signora Charlègue), Jean-Pierre Sentier (Carbonneau), François Dyrek (Herbelin), Christian Rist (Maurice Oudinot), Françoise Thuries (Josette Oudinot), François Lalande (avvocato Mikaeli), Jean Benguigui (Claude), Fred Personne (comandante Massot), Djelloul Beghoura (Hamid), Jacques Frantz (tenente Lamaze), Pierre Rousseau (capitano Fouquet), André Rouyer (un para), Julien Verdier (inviato della commissione d'inchiesta), Yves Elliot, Fred Ulysse, Michel Mortin, Michel Beaume, Maurice Bénichou, Oliva Orlandi, Gilbert Costa, Gérard Suresne – **p.:** Jean-Serge Breton per Z-Productions, Rush Films, Little Bear Productions – **o.:** Francia.

Raza: el espiritu de Franco – **r.:** Gonzalo Herralde – **s., sc.:** Gonzalo Herralde e Roman Gubern – **f.** (colore)**:** Tomas Pladevall, materiale filmato da José Luis Saenz de Heredia per il film **Raza** (Le due strade) del 1941 – **mo.:** Emilio Rodriguez – **int.:** Pilar Franco Bahamonde, Alfredo Mayo (intervistati) – **p.:** José Angel Santos per Septiembre P.C. – **o.:** Spagna (sezione «Nuevos creadores»).

Se llamaba S.N. – **r.:** Luis Correa – **s.:** basato sul romanzo omonimo di José Vicente Abreu – **sc.:** Luis Correa – **f.** (colore)**:** Mario Volpi – **mo.:** Alejandro Sandeman – **int.:** Asdrubal Meléndez, José Torres, Maria Gracia Bianchi, Pedro Marthan, Sixto Blanco – **p.:** Roberto Bataille – **o.:** Venezuela.

Star Wars (Guerre stellari) – **r.:** George Lucas – **asr.:** Tony Waye, Gerry Gavigan, Terry Madden – **s., sc.:** G. Lucas – **f.** (Panavision, Technicolor)**:** Gilbert Taylor – **f. 2ª unità:** Carroll Ballard, Rick Clemente, Robert Dalva, Tak Fujimoto, Bruce Logan – **efs.:** Robert Black, Paul Roth, John Dystra, Industrial Light & Magic, Van Der Veer Photo Effects, Master Film Effects, De Patie-Freleng Enterprises – **an.:** Michael Ross, Peter Kuran, Jonathan Seay, Chris Casaday, Lyn Gerry, Diana Wilson – **scg.:** Norman Reynolds, Leslie Dilley, Leon Erickson, Al Locatelli – **c.:** John Mollo – **t.:** Stuart Freeborn, Rick Baker, Douglas Beswick – **mo.:** Paul Hirsch, Marcia Lucas, Richard Chew, Bruce Michael Green – **m.:** John Williams, eseguita dall'Orchestra sinfonica di Londra – **orch.:** Herbert W. Spencer – **int.:** Mark Hamill (Luke Skywalker), Harrison Ford (Han Solo), Carrie Fisher principessa Leia Organa), Peter Cushing (governatore dell'imperiale Regione straniera), Alec Guinnes (Ben «Obi-Wan» Kenob), Anthony Daniels (Threepio «C-3PO»), Kenny Baker (Artoo-Detoo «R2-D2), Peter Mayhew (Chewbacca), David Prowse (Lord Darth Vader), Phil Brown (Owen Lars), Shelagh Fraser (Beru Lars), Jack Purvis (Jawa), Alex McCrindle (generale Dodonna), Eddie Byrne (generale Willard), Drewe Henley comandante rosso), Dennis Lawson (Wedge), Garrick Hagon (Biggs), Jack Klaff (John «D»), William Hotkins (Porkins), Angus McInnis (comandante oro), Don Henderson (generale Taggi), Richard Le Parmentier (generale Motti), Leslie Schofield (I comandante), Angus McInnis, James Earl Jones – **dp.:** Bruce Sharman, David Lester, Peter Herald, Pepi Lenzi, Bob Shepherd, Lon Tinney – **p.:** Gary Kurtz per Lucasfilm-20th Century Fox – **o.:** U.S.A., 1977 – **di.:** 20th Century Fox – **dr.:** 118'.

Tanase Scatiu – **r.:** Dan Pita – **s., sc.:** Mihnea Gheorghhiu – **f.** (colore)**:** Nicolae Margineanu – **c.:** Lidia Luludis – **mo.:** Cristina Jonescu – **m.:** Adrian Enescu – **int.:** Victor Rebengiuc (Tanase Scatiu), Eliza Petrachescu, Vasile Nitulescu, Catalina Pintilie – **o.:** Romania.

La tierra y el cielo – **r.:** Manuel Octavio Gomez – **s., sc.:** Antonio Benitez Rojo, M. O. Gomez – **f.** (colore)**:** Livio Delgado – **int.:** Samuel Claxton (Pedro Limon), Tito Junco, José Diaz Diosnier, Ildefonso Tamayo – **p.:** Humberto Hernandez – **o.:** Cuba.

Tigres de papel – **r., s., sc.:** Fernando Colomo – **f.** (Eastmancolor)**:** Angel Luis Fernandez – **mo.:** Miguel Angel Santamaria – **int.:** Miguel Arribas (Alberto), Carmen Maura (Carmen), Joaquin Hinojosa (Juan), Pedro D. del Corral (Nacho), Concha Gregori (Maria), Félix Rotaeta (Cristobal), Juan Lombardero (Miguel), Guillermo Vallejo (Ivan), Emma Cohen (Carmen II), Jaime Lizaur (Javier), Aurora Pastor (Teresa) – **p.:** Miguel Angel Bermejo per Salamandra – **o.:** Spagna (sezione «Nuevos creadores»).

Violanta – **r.:** Daniel Schmid – **s.:** basato sul romanzo «Die Richterin» di Conrad Ferdinand Meyer – **sc.:** Wolf Wondratschek, D. Schmid – **f.** (Eastmancolor)**:** Renato Berta – **scg.:** Raul Giménez – **mo.:** Ila von Hasperg – **m.:** Peer Raben – **int.:** Lucia Bosé (Violanta), Maria Schneider (Laura), Lou Castel (Silver), Ingrid Caven (Alma), François Simon (Simon), Raul Giménez (Adrian), Luciano Simeoni (David), Gérard Depardieu (Fortunat), Marilu Marini, Anne-Marie Blanc – **p.:** Jordan Bojilov, Daniel Carrillo, Eric Franck, Peter Christian Fueter per Condor-Film e Artcofilm – **o.:** Svizzera (fuori concorso).

I FILM

ANNIE HALL (Io e Annie)
r.: Woody Allen - **o.:** U.S.A., 1977
V altri dati in questo fascicolo a p. 136

Che Woody Allen fosse arrivato a un giro di boa appariva abbastanza chiaramente dalla sua penultima prova cinematografica, *Love and Death* (Amore e guerra, 1975), e dai due atti unici «M» e «God» scritti nel 1975 (edizione italiana in «Citarsi addosso», Bompiani, 1976).
Amore e guerra era una summa vera e propria dei procedimenti comici e stilistici sperimentati nel corso degli anni dal regista-attore (non vi mancavano le rivisitazioni a gag precedentemente utilizzati). Il film, inoltre, mostrava una mano registica sicura, per la prima volta nella filmografia alleniana. In sintesi: dopo *Amore e guerra* l'alternativa era fare aggio sulla sicurezza di un professionismo ormai consolidato, e ripetere se stesso, oppure procedere a un'operazione di reinvenzione.
Dal canto loro i due atti unici mettevano in mostra una precisa scelta, da parte dell'intellettuale Woody Allen, nei confronti di un maggiore rovello, di un maggiore impegno su problemi «seri» piuttosto che su meccanismi comici: il male di vivere e la conoscenza in luogo delle scoppiettanti battutine *nonsensiques*.
Io e Annie non è la risposta a questa situazione di stallo. Ne è piuttosto la testimonianza. E' un film-confessione, un film autoritratto, quindi del tutto "unico", non capostipite di una nuova maniera. *Io e Annie* è un film interlocutorio, in cui l'autore pare riprendere fiato in vista di un diverso approccio alla propria ispirazione, e nel frattempo spiega tutti i mezzi di cui è a conoscenza per ritrovare le proprie radici biografiche e sciorinarle allo spettatore, in uno psicodramma tanto straziante quanto, in piú occasioni, irrisolto.
Anche *Io e Annie* è una summa: non dell'opera di Woody Allen, ma della vita privata di Woody Allen. E' un monumento all'io narrante, non meno solipsistico e non meno pretenzioso per il fatto di essere costruito a forza di *understatements* e di autoironie.
Che il materiale comico e narrativo di Allen fosse per larghissima parte autobiografico era cosa nota («Tutto è tratto

dalla realtà» disse una volta il regista stesso, «solo che è esagerato a fini comici»); tuttavia il gusto per l'astratto, per l'assurdo, per il nonsense aveva sino a oggi corretto e soprattutto arricchito l'esternazione di sé.
Non è questo il caso in *Io e Annie*, cronaca d'amore e di nevrosi fra il comico ebreo Alvy Singer (Woody Allen) e l'ariana cantante in fieri Annie Hall (Diane Keaton). Una cronaca fedele, affermano i pettegoli, della vicenda sentimentale che ha effettivamente avuto luogo fra l'attore e l'attrice. (Allen, allusivo e senza equivoci, arriva a creare un finale nel quale egli, nei panni di Alvy Singer, assiste alle prove di una commedia da lui scritta e basata sulla sua vicenda d'amore con Annie).
Altri elementi della cronaca: gli inizi nello show-business come gagman per conto terzi, l'ambiente ebraico di Brooklyn, le sedute dallo psicoanalista, le fobíe per la morte. Chi avesse il gusto per i *private jokes* può andare a spigolare nel copione battute e dichiarazioni rilasciate da Allen, nel corso degli anni, ad amici giornalisti.
La trama è insussistente: squarci di dialogo, momenti di seduzione, di crisi, di disgregazione di una coppia, con qualche personaggio sbiadito a fare da occasionale diversivo. Una vicenda alla Bergman, che aveva bisogno di una grande regía e di una grande penetrazione psicologica.
La regía, se non buona, è certamente scaltrita e efficace. La psicologia cozza contro due ostacoli, uno voluto (il *côté* comico del film) l'altro subíto (la fragilità di Allen come attore).
Se è vero che il comico è la vita guardata da lontano, come sosteneva Chaplin, lo psicologismo e l'introspezione che Allen ricerca senza posa in questo film sono esiziali per la sua figura di attore della risata. Quindi egli stesso interviene in piú occasioni con vigorose sterzate, spostando il gioco sul piano dell'assurdo (e sono i momenti migliori: quando sullo schermo compaiono i sottotitoli a presentare nel dialogo di seduzione ciò che i due realmente pensano, o quando per strada Alvy si rivolge ai passanti per avere consigli e i passanti si dimostrano perfettamente al corrente dei suoi fatti privati, o quando, ancora, i due comprotagonisti sono visti, in immagini concomitanti, nello studio dei rispettivi psicologi e raccontano in modo comicamente diverso il medesimo fatto). Allorché l'assurdo non arriva a benedire la materia, Allen sparge barzellette a piene mani, cercando di rendere brillante almeno la superficie del film. Ma del tutto incongruamente: il film rimane un'opera bicefala, da un lato un fallito film drammatico e psicologico, dall'altro un mai nato film comico.
Ma le ragioni del fallimento del film "serio" e psicologico sono da ricercare anche, forse soprattutto, nella inadeguatezza dell'attore Woody Allen al compito prefisso. In piú occasioni si ha l'impressione fastidiosa di essere di troppo: lo spettatore vorrebbe scrollarsi di dosso il "bottone" che il regista gli sta attaccando sui suoi problemi privati. Cioè: il privato non diventa patrimonio comune; come si soleva dire una volta, non si "sublima in arte".
Soprattutto perché Allen è un attore con pochissime espressioni chiave, con un corpo scarsamente mimico, con un viso caricaturale irriscattabile. Nelle scene di maggiore intimità, anche fisica, la differenza di classe fra la (pur non eccezionale) Diane Keaton e lui è manifesta. Lei gioca sulle mezze tinte, lui non riesce a dar vita a quel che si era presumibilmente riproposto, cioè il solito gioco "sentimento serio buttato in ridere". (E si faccia pure, in ciò, lo sconto derivante dall'infelice legge del doppiaggio. Oreste Lionello dà al personaggio accenti molti piú caricaturali che nell'originale).
La tendenza che si snoda lungo tutto l'arco del film è quella del "clown triste" di marca ottocentesca e, in termini cinematografici, chapliniana. Il che è contrastante con quanto mostrato finora da Allen, clown alienato e strambato, che si regge sulle antitesi e respinge le sintesi: ovvero la piccola lacrima dello spettatore.

Giannalberto Bendazzi

BLACK SUNDAY (Black Sunday)
r.: John Frankenheimer - **o.:** U.S.A., 1977
V. altri dati in questo fascicolo a p. 229

THE DOMINO PRINCIPLE (Il principio del domino: la vita in gioco)
r.: Stanley Kramer - **o.:** U.S.A., 1977
V altri dati in questo fascicolo a p 232

Parker Tyler ha scritto, diversi anni fa, che non esiste film per quanto modesto, fra quelli realizzati a Hollywood fra il '20 e il '40, che possa considerarsi "irrilevante"; e la nostalgia, strisciante e insidiosa, ha finito per farci rivalutare persino quelli che Pasolini chiamava gli "orrendi anni cinquanta". Quanto tempo dovrà passare prima che pellicole come quelle di cui dovremmo occuparci acquistino un' "aura" da oggetto d'epoca? E che si dovrà dire, allora, di un'epoca che si balocca con oggetti del genere? *Black Sunday* e *The Domino Principle*, spettacoli di diversa ma equivalente bruttezza e desolazione, ci appaiono anzitutto monumenti di *irrilevanza*; e non di un'innocua o magari cattivante superficialità "consumistica", sí di un'irrilevanza pretenziosa e fastidiosissima, quella che finge, o magari crede sul serio, di affrontare dei Problemi.
Provvisoriamente allineati, un regista-produttore serioso come Stanley Kramer (che i Problemi ha sempre affrontato in modo scoperto e liberal-progressista) e il piú giovane e disincantato Frankenheimer, già in passato non alieno da incursioni divertite nei reami del possibile o di una realtà per diversi aspetti allucinante (ne sono uscite le sue cose migliori: *The Manchurian Candidate*, il notevole *Seconds*) ci forniscono qui le loro versioni colorate e su grande schermo della strategia della tensione o dei conflitti medio-orientali; e in entrambi i casi il risultato, il testo filmico, si sgretola non appena lo si ponga a confronto con il contesto in cui pretende d'inserirsi. D'accordo, un nuovo Parker Tyler potrebbe obiettarci che stiamo ripetendo l'errore della critica di un tempo, il contenutismo ingenuo per cui certi film oggi magari "classici" venivano considerati carenti dal punto di vista del cosí detto impegno; ma sta di fatto che a quei tempi il *testo* doveva fare i conti con un *contesto* quantitativamente meno ricco d'informazioni, mentre oggi, tanto per fare un esempio, basta un'occhiata al cartellone dell'ultimo Festival dei Popoli per rendersi conto che il cinema può offrirci senza troppa fatica documenti e testimonianze di ben diversa attendibilità (*The Cia's Secret Army*, *Tall el Zaatar*, *Nous sommes des juifs arabes en Israel*: e di proposito ci limitiamo ai temi sfiorati da Kramer e da Frankenheimer). Si avvertiva poi in filigrana, nel cinema "classico", il tentativo piú o meno riuscito di contrabbandare nel rimario collaudato dei "generi" qualche preoccupazione sincera, qualche riferimento alle pressioni del reale; mentre oggi si direbbe che la tendenza, esattamente contraria, sia quella di ricorrere agli echi delle inquietudini piú diffuse per puntellare un ricettario spettacolare in via di disgregazione.
Dietro le immagini terse ma intenzionalmente angosciose di *The Domino Principle*, e quelle piú convulse e apocalittiche di *Black Sunday*, si colgono iinfatti i sinistri bagliori di quel tema della "conspiracy" che sembra avvolgere come una metafora kafkiana ingigantita e onnipresente gran parte del cinema (e della letteratura) americana di questi ultimi anni. Si tratti di una congiura di "vertice", all'interno cioè delle istituzioni che dovrebbero garantire il funzionamento del sistema democratico (Kramer), o di echi e contraccolpi di tensioni piú lontane, ma legate a filo doppio alle alchimie della politica internazionale, come nel caso di Frankenheimer (per cui la "congiura" si insinua dall'esterno, con la lotta senza quartiere degli agenti arabi e israeliani, le banche libiche, il carico clandestino e minaccioso di brigantini debitamente "orientali"), il *sistema* americano appare minacciato e compromesso, anche se la violenza e il terrore appaiono in definitiva dei corpi estranei dei quali per il momento è impossibile liberarsi.

In questo mondo ridotto a una spirale sanguinosa e ai passaggi obbligati di una sorta di stanco gioco a guardie e ladri dove i ruoli appaiono sempre più intercambiabili, il personaggio-uomo si aggira alquanto smarrito, accessorio inadeguato in un conflitto asciutto e tecnologico che non lascia alcuno spazio alle scelte individuali (le esitazioni, a esempio quella dell'agente israeliano Kobakov che non uccide subito la bella Dahlia quando la scopre nel covo clandestino intenta a fare la doccia, appartengono a un codice cavalleresco sorpassato quanto l'amore cortese, e oggettivamente finiscono per mettere a repentaglio l'intera civiltà occidentale).
Proprio per questo appare particolarmente antiquata e anacronistica la tipologia cui ricorrono i due registi, e gli interpreti, e gli sceneggiatori (che nel caso di *Black Sunday* sono degli esperti del *thriller* non privi di credenziali di tutto rispetto): l'eroe è stanco e provato, con la pistola facile e vane aspirazioni a una tranquilla mezza età; l'eroina si sdoppia nei due volti opposti e complementari della compagna fedele (Ellie Tucker in *The Domino Principle*) e della criminale affascinante e pericolosa dai mille volti (Dahlia in *Black Sunday*); né manca, come nei vecchi film della *poverty row*, l'amico fedele destinato a morte violenta nel primo rullo, tanto per ribadire i pericoli che minacciano il protagonista (nel film di Kramer, Spiventa è un falso morto e un falso amico; ma in entrambi i casi il personaggio riesce più che altro imbarazzante, grazie anche all'apporto di un Mickey Rooney assai male invecchiato e di un goffo e inesperto Steven Keats). Invano cercheremmo, s'intende, in questo *cast* scontato e prevedibile, il Vilain numero uno, il centro del labirinto: che si scompone in vari epifenomeni e comprimari, e in definitiva appare sostituito da un concetto del Sistema lontano e metafisico, comodo alibi per rimandare ogni discorso relativo alle radici del conflitto. Non serve a nulla, a questo punto, che *The Domino Principle* possa far ripensare all'uccisione dei Kennedy, o che *Black Sunday*, all'interno di un'ottica sostanzialmente filoisraeliana, cerchi di salvaguardare un precario equilibrio sottolineando con blanda equanimità le analogie nei metodi o i parallelismi nel *curriculum* degli agenti nemici, vittime e complici nell'un campo e nell'altro di un ingranaggio spietato e della logica del massacro. Lo spazio rimasto, al di là della meccanica del *suspense* narrativo, è in definitiva esiguo: la speranza di un mondo più "normale" e tranquillo, dove gli eroi stanchi possano godere i frutti di un meritato pensionamento; il salvataggio rocambolesco che evita, nel film di Frankenheimer, una strage particolarmente inutile e crudele ma non può modificare una situazione che ha radici assai più lontane e profonde; la constatazione, da parte di un Kramer evidentemente sfiduciato, che non ha più senso opporsi all'ingiustizia o cercare di salvarsi l'anima resistendo ai ricatti del Potere.
Di qui la nostalgia dei valori del passato, evidente anche a livello delle scelte stilistiche: e se il linguaggio, particolarmente in *Black Sunday*, appare aggiornato a moduli da inchiesta televisiva, o non alieno da momentanee convulsioni con la camera a mano, il ricordo del vecchio e nobile film di denuncia in Kramer, le strizzatine d'occhio di Frankenheimer ai giochi più eleganti e alla violenza inguantata di James Bond e del fumetto di lusso, non lasciano dubbi sulla direzione che film, autori e personaggi avrebbero preferito seguire, se invece di tener presenti i titoli dei giornali avessero ascoltato, come forse sarebbe stato più onesto, la loro intima vocazione.

Guido Fink

UNE FEMME A SA FENÊTRE (Una donna alla finestra)

r.: Pierre Granier-Deferre - **o.:** Francia, 1976

V. altri dati in questo fascicolo a p. 234

Si è andata affermando in questi ultimi anni una tendenza abbastanza diffusa,

in modo preminente nel cinema francese, ma anche presso altre industrie cinematografiche, come quella italiana, che tentano di competere con lo strapotere finanziario del cinema hollywoodiano, che in genere va al sodo, cioè allo spettacolo "tout-court". Questo modo di fare "prodotto" (uso la parola di proposito) è comune a un certo numero di registi – e Pierre Granier-Deferre di *Una donna alla finestra* vi appartiene – che si sono specializzati in film di spiccate qualità spettacolari e commerciali, realizzati, con consumata maestria formale, con gusto e con sapiente dosaggio di elementi altamente (e furbescamente) allettanti. Magari, come nel caso di *Una donna alla finestra* trasformando un onesto romanzo un po' dimenticato e impolverato di Drieu La Rochelle in un film che si apparenta per molti versi a una storia d'appendice spolverata ad arte con belluria di immagini e con una sapiente direzione di attori che sono professionisti con tutte le carte del mestiere in regola.

L'esame critico di un film cosí composto non può tuttavia prescindere dalle esigenze produttive che si nascondono dietro la confezione. Sono cioè film che prendono l'avvio sotto l'occhio vigile della distribuzione, vera dominatrice del cinema mercantile, attenta a corrispondere a quelle che sono le regole imperanti nel mercato in un determinato momento. Strizzando cioè l'occhio alla moda arrivata per ultima. Nel caso di *Una donna alla finestra*, prodotto nato col bilancino del farmacista, ecco sortirne una storia languidamente romantica, un fascinoso incontro d'amore di una donna delusa dal marito con l'uomo forte del "destino", storia furbescamente ambientata in un momento storico cruciale, uno dei tanti scontri a tinte violente fra le forze popolari che cercano la strada per emergere e il potere borghese che vi si oppone con tutti i mezzi, anche cruenti, a sua disposizione.

In questo caso, la Grecia del colpo di stato, del *golpe*, si direbbe oggi, attuato da Metaxas nel 1936. Lo stesso tema, guarda un po', trattato con ben altro impegno e respiro da un autore, come Anghelopulos, di grande personalità ne *I giorni del '36*. Pierre Granier-Deferre, ovviamente, non vuole competere con il suo rigoroso collega, gli basta infarinare la sua storia di quel tanto che la renda in un certo modo pruriginosa. Un ambiente alto borghese (diplomatici, uomini di affari, donne ricche ed emancipate in continuo diporto tra feste spensierate e tornei di tennis) e, di contro, l'impatto acre ma colorato di tinte passionali della protagonista con un comunista braccato dalla polizia di Metaxas. E la donna che lo salva, ospitandolo nella camera del suo albergo di lusso, proprio in extremis mentre l'uomo sta per essere catturato. Granier-Deferre ha saputo guardarsi alle spalle: ha cominciato col chiamare uno sceneggiatore assai capace e di successo, Jorge Semprun, insieme hanno trasformato, per quanto era lecito, il romanzo di Drieu La Rochelle, scrittore prettamente borghese, che terminò la sua carriera tra i collaborazionisti di Pétain, e si tolse la vita dopo la liberazione.

Una donna alla finestra è appunto tratto "liberamente" dal romanzo «l'uomo pieno di donne» che La Rochelle scrisse nel '26, in periodo giovanile, quando ancora serbava un interesse tra morboso e affascinato del comunismo (la rivoluzione bolscevica già in atto), del quale divenne in seguito uno strenuo oppositore. Oltre ad aver portato l'ambientazione dieci anni piú tardi, Jorge Semprun e Pierre Granier-Deferre hanno proceduto a ruota libera. Non è certo dell'autore del romanzo, la battuta pronunciata dal compito ma reazionario Noiret sul comunismo: «Avevo pensato di denunciarlo [il comunista braccato], ma ora mi vergogno di aver fatto questo pensiero».

La premessa non è senza ragione: sceneggiatore e regista hanno rivoluzionato il testo, hanno inserito il golpe di destra di Metaxas, creando cosí un *pastiche* con tutta l'abilità della loro professionalità, proni d'altra parte ai voleri di quella distribuzione alla quale,

paradossalmente ma non tanto, si dovrebbe in definitiva attribuire la paternità dell'opera. Cosa che appunto accade sovente ai film miliardari. Granier-Deferre, Semprun, Romy Schneider, Philipe Noiret, Umberto Orsini, Victor Lanoux sono pertanto da considerarsi pedine predisposte a freddo nella scacchiera di un prodotto industriale tipicamente mercantile.
Detto questo, bisogna tuttavia riconoscere che *Una donna alla finestra* si fa seguire con grande interesse, anche se, in controluce, non può nascondere la sua premeditata confezione a tavolino. Per questo attrae e irrita nello stesso tempo. Certo non è con queste opere che il cinema potrà rafforzare la sua credibilità, che va scemando anche presso il pubblico di bocca buona. Del resto, che sia stato presentato ai prodromi della stagione significa pure che nemmeno i distributori (almeno quelli italiani) ne erano totalmente soddisfatti.
Regista e sceneggiatore sono ottimi giocatori, la scelta degli interpreti può dirsi oculata, i dialoghi non cadono in grosse contraddizioni, la scelta degli esterni e la cura dell'ambientazione (pensiamo soprattutto alla gita che la Schneider e Philippe Noiret fanno a Delfo) sono di rilievo. Converrà subito dire che Romy Schneider ha dato un buon apporto a quella maturazione di un personaggio che tante volte ha portato sullo schermo, e che in ogni occasione arrotonda di qualche finezza: la donna di classe, sensibile, disponibile (ma con giudizio) ai richiami romantici dell'amore, lei che è vicina a sfiorire e tuttavia è ancora bellissima e desiderabile. Il personaggio è in questa situazione per via del marito civilmente comprensivo (il loro rapporto è da tempo finito almeno sul piano erotico, è rimasta tra loro soltanto stima ed amicizia), cosí che fra i due s'instaura un «modus vivendi» molto civile. Ci sono poi gli altri due uomini: il pretendente che non ha grandi speranze di farne un'amante, e che l'asseconda con grande signorilità, l'uomo nuovo e forte che entra prepotentemente nella sua vita, e che infrange il muro di quella passione della carne che non può non essere totale e appagante. Quest'ultimo è il comunista braccato.
La narrazione procede con toni ovattati e di classe (nei due sensi della parola), con le ragioni, fin troppo palesi (viste con gli occhi di oggi) del mondo nuovo che sta giungendo alla ribalta, quel proletariato che ha già in mano qualcosa di molto importante, e non può che progredire. Ma bisogna dire che è proprio Romy Schneider che si eleva tra gli attori, apparendo attrice ormai matura in un momento di estremo fascino fisico. I tre attori che sono al suo fianco non le sono tuttavia di molto inferiori: Victor Lanoux, nuovo astro del cinema d'oltre Alpe (in certo senso ha preso il posto di Lino Ventura), che ha il fisico adatto al suo ruolo, il solito impeccabile Philipe Noiret, e anche Umberto Orsini che in questa occasione recita senza sbavature, con tocchi precisi. Una citazione spetta anche a Gastone Moschin, che, nel ruolo del poliziotto, inventa un personaggio che esce dalla convenzionalità.
Una donna alla finestra è quindi un prodotto per quel cinema di consumo, decoroso e tutto sommato accettabile; bisogna però vedere, nell'insieme della produzione di quel paese, qual'è il rapporto tra film medi di questo genere e opere di maggiore impegno civile.

Massimo Mida

THE LATE SHOW (L'occhio privato)
r.: Robert Benton - **o.:** U.S.A., 1977

V giudizio di Sandro Casazza in «Bianco e Nero», 1977, n 4 (Berlino '77) p 58 e altri dati a p 73

Secondo film di Robert Benton – il primo è *Bad Company* (1972) ignoto in Italia –, ex direttore artistico dell'Esquire, già noto come sceneggiatore, in collaborazione con David Newman, di *Gangster Story* (1967), di *Uomini e cobra* (1970) e di *Ma papà ti manda sola?* (1972), *Occhio privato* ha presto goduto da noi, in una stagione di cinema tutto sommato deludente, d'una in-

solita fortuna critica. La sorpresa nasceva forse dalla sensazione di essere di fronte ad un oggetto familiare o alla ripetizione di un'esperienza lontana, col piacere fra l'altro di ritrovare l'oggetto intatto, ed ancora felice e gratificante l'esperienza. Il film sembra infatti, di primo acchito, un prodotto sospeso nel tempo, l'incarnazione quasi di un modello astratto. Materiali e norme di genere sembrano infatti "congelati", sulla base della corretta tradizione dell'*hard boiled novel*; ed inoltre orientati diversamente rispetto alle linee di sviluppo principali del cinema americano di oggi, piú attento al revival esplicito e all'analisi o (piú raramente) alla decostruzione dei generi classici. Tuttavia il mimetismo de *L'occhio privato* è solo apparente: la citazione quasi letterale, il gusto per la topografia rituale di Los Angeles-Hollywood (Bel Air, Marina del Mar), la ricostruzione di gesti, di atmosfere sfatte e corrotte, appaiono trasformati e rinvigoriti da una vena di freschezza e di ironia e da una sensibilità per meccanismi linguistici ed effetti di spettacolo, che discendono direttamente da Altman, il quale non a caso figura nel credit come produttore del film.

L'occhio privato prende corpo prevalentemente come un meta-testo, come un luogo la cui economia discorsiva va colta piú in profondità, come in un volume dunque, che in superficie. Se il repertorio dei segni e la loro organizzazione formale sono a prima vista quelle già consacrate dal genere, acquistano tuttavia un rilievo diverso in grazia d'una operazione simbolica che investe l'intero film.

Anzitutto esso appare come un intreccio sapiente di rinvii a testi preesistenti che lo attraversano come vere e proprie presupposizioni testuali. Nella articolazione complessa del racconto è persino troppo facile infatti riconoscere le vicende letterarie narrate da Dashiel Hammett e da Raymond Chandler, e soprattutto le versioni cinematografiche piú note ad essi ispirate, quali ad es. *L'uomo ombra* (1934) di Van Dyke, *Il grande sonno* (1946) di Hawks ed *Il lungo addio* (1973) di Altman; ed ancora, anche se in maniera meno evidente, la letteratura d'ambiente hollywoodiano (Nathanael West e Budd Schulberg ad esempio) con l'analisi della solitudine e delle illusioni di Hollywood e la cosciente inarrestabile discesa verso la morte che essa raffigura.

Inoltre, di contro ad una struttura in apparenza lineare e tutto sommato rigida, fedele al binomio inchiesta-scioglimento ed alla opposizione inquisitore-inquisito, corre un universo di dialettiche, di echi, di incastri, che spiegano la misteriosa suggestione del film. Come, ad esempio, in rapporto dialettico con il processo di condensazione narrativa del thriller, il ruolo di integrazione e di arricchimento della "love story". O l'oscillazione fra tragedia e commedia, risultato di un sorvegliato equilibrio di contrappesi narrativi. O ancora la dialettica fra presente e passato – chiave essenziale del film –, vissuta in modi sottili e sfumati, secondo un gioco sapiente di mutui rinvii: se indubbiamente infatti la vicenda sembra muovere dalla tradizionale contrapposizione fra un passato mitico, luogo d'invulnerabilità e di sicurezza, ed un presente nutrito di disperazione, o meglio di rassegnazione – e ne è un segno la trasformazione di Hollywood in un museo, come indica l'immagine fissa che chiude il film – si osserva tuttavia in una significativa battuta del dialogo che «dagli anni '40 la città non è cambiata».

Prevalentemente girato in interni, dal *décor* addirittura prezioso nel suo richiamare gli anni '40 e dal colore opaco, caldo ed autunnale, *L'occhio privato* è tutto intessuto di humor e di malinconia, mai destinati tuttavia a disturbare la tensione, la compattezza e la secca concisione del racconto. Robert Benton, che è anche l'unico autore della sceneggiatura, sa usare con intelligenza il dettaglio e le categorie emotive del thriller (il thrilling e la suspense), alternando con garbo i luoghi deputati del genere (il paradossale inseguimento, il killer violento e sciocco, ecc.) con

un dialogo ricco di pungenti allusioni all'America di oggi e di ieri.
La vicenda è presto narrata. Ira Wells (l'ottimo Art Carney, già Oscar 1974 per l'interpretazione in *Harry and Tonto* di Paul Mazurski), anziano e claudicante ex-investigatore privato, è coinvolto da Margo (una straordinaria Lily Tomlin, nota attrice televisiva e teatrale, al debutto cinematografico in *Nashville*) in una indagine che lo costringe ad agire nell'ambiguo mondo dei ricettatori di Los Angeles. Cosciente del duro e squallido lavoro che si è scelto («Perché hai fatto l'investigatore privato?» si chiede spesso) e senza essere «né temerario né geniale», Ira sa esser coraggioso ed onesto. Come Spade e Marlowe, che gli sarebbero fra l'altro oggi coetanei, assume l'inchiesta spinto da una necessità morale (l'assassinio di un ex-collega) e, come già per essi si è osservato, paga forse la sua moralità intransigente con un destino di solitudine. E dietro i malanni dell'età (beve Alka Seltzer e soffre d'ulcera), sopravvivono intatti il disincantato pessimismo ed il gelido cinismo dei suoi predecessori.
Ira continua come essi a vivere al di sopra dello spettatore, avvolto in un indecifrabile alone di eroica e generosa inflessibilità. A differenza di essi non è superiore tuttavia alle leggi della natura. E la vecchiaia, la stanchezza, la malattia del protagonista, come d'altronde lo scarso fascino della sua partner, diventano dei veri e propri anticorpi che impediscono ai personaggi, come nel caso delle celebri coppie del passato, di trasformarsi, di prolungarsi in mito, in eternità.
L'inchiesta di Ira Wells diventa allora, appunto, il pretesto per *l'ultima esibizione* – ed a ciò allude esplicitamente il titolo originale – di una generazione di immaginari eroi per i quali non sarebbe oggi più possibile alcuna intesa con la realtà.

Giuseppe Cereda

NEW YORK, NEW YORK (New York, New York)

r.: Martin Scorsese · **o.:** U.S.A., 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 240

«New York, New York» era l'invocazione gioiosa e ammirativa di una canzone di Leonard Bernstein, che faceva da supporto al film musicale *On the Town* (Un giorno a New York, 1949, di Gene Kelly e Stanley Donen). Era un inno alla grande città americana, alla metropoli orgogliosa e sfavillante di luci, risvegliata ad una nuova vita negli anni seguenti la conclusione del conflitto, e vista con gli occhi di tre marinai in licenza che esaltavano appunto i valori della pace e la prosperità della nazione.
L'attuale film di Scorsese rivisita, a distanza di tempo, la New York d'allora, ma l'euforia non è più quella. Diciamo che ha lasciato il posto ad una specie di vitalismo inquieto, ad una voglia non ben definita di un qualcosa che si sposta continuamente, che si dimostra irraggiungibile. La nevrosi è in agguato dietro le luci, le musiche, le canzoni.
I protagonisti della storia sono Jimmy Doyle, un sassofonista un po' svitato, a Francine Evans, cantante, i cui rapporti sono quanto mai burrascosi. Si incontrano sulla «Moonlight Terrace» del Biltmore Hotel di New York, la notte del 2 settembre 1945 in cui tutta la nazione festeggia il D Day, il giorno della vittoria, e poi si frequentano, nonostante i tentativi di lei di non lasciarsi tirare dentro in una relazione che si preannuncia subito difficile. Lui ottiene di sposarla, ricorrendo ad un ricattuccio, e insieme lavorano nei rispettivi ruoli; ma quando uno ha più successo dell'altro e viceversa sono guai in famiglia, aumentati dalla nascita di un figlio visto come un ostacolo. Finché i due si lasceranno, tentati, ma senza convizione, di frequentarsi di nuovo.
Allora: la New York del dopoguerra e quella di dieci anni dopo; il romanzetto sentimentale, tutto privato, dei due artisti, con le implicazioni professionali e umane tipo *E' nata una stella*. Si tratta dunque di un film-revival, un'operazione nostalgia in linea con la mode rétro?

Di una *Love Story* con canzoni? Non direi. Si tratta piuttosto della riproposta di atmosfere proprie ai classici "musicals" hollywoodiani ma con un'ottica tutta moderna; situazioni canoniche, se si vuole, ma riviste oggi, immerse in una luce diversa, con un distacco prospettico che valuta le distanze, che crea una dimensione melanconica (non sentimentale) corretta dall'ironia. Non tutto è detto, in *New York, New York.* Nel senso che molto è alluso, molto va integrato. Ci si può anche dispiacere di quel che "manca": per esempio rimpiangere l'assenza di una dimensione "pubblica" (che occasione sarebbe stata tracciare la storia di un certo periodo della nazione americana, al passaggio fra l'ottimismo esuberante del dopoguerra e il ripiegamento degli anni piú vicini a noi, attraverso il mondo del jazz e della musica leggera! Occorre ricordare la portata, nella cultura USA, di Gershwin e di Porter, di Berlin e di Kern, di Gillespie e di Mulligan? Ma qui si fantastica di un altro film...). Si poteva anche scavare meglio nella divaricazione delle carriere dei due protagonisti, sviluppare in funzione critica la forbice che si apre tra il mondo culturale della cantante, solidamente ancorata all'apprezzamento dei pubblici tradizionalisti (non per niente approda al "musical" hollywoodiano) e quello del sassofonista, decisamente piú avanzato ed inquieto (in tempi di "swing" anticipa il be-bob).

Ma *New York New York*, si diceva, si basa sull'allusione: non intende programmaticamente fare del documento, anche se giunge poi ugualmente ad un risultato abbastanza vicino. Lasciamo stare la lunga pagina dell'inizio, con la cinepresa che si muove con estrema "souplesse" prima in Time Square e poi nell'enorme "ballroom" al suono delle "Big Bands", che è un prologo fin troppo "vero". Vediamo la diversità professionale dei due protagonisti (ragione vera dell'incomprensione e del distacco), che nonostante la riserva enunciata viene fuori abbastanza chiaramente: l'insofferenza di Jimmy Doyle, la sua gelosia, il suo egocentrismo – vedi gli stupendi episodi delle prove d'orchestra, quando lui ne diventa "leader" – sono prodotti dalla coscienza che ha, sia pure non del tutto chiara a lui stesso, del suo valore come artista innovatore, rispetto ai suoi tempi: eccolo esibirsi in modo del tutto personale – con la voce del sax tenore di Giorge Auld, vecchia volpe attiva con Artie Shaw e con Benny Goodman – nell'assolo sotto il lampione; nell'improvvisazione a caldo durante la jam-session all'Harllem Club; nei suoi interventi "pirata" durante le esecuzioni dell'orchestra di cui fa parte; e quelli nel locale di lusso, quando infiora l'esibizione della moglie in *The Man I Love;* senza dire dell'impagabile dialogo voce-saxo nel duetto con Francine *Boy Meet Girl.*

Dall'euforia alla nevrosi, la parabola di Jimmy Doyle (e, in trasparenza, di molti altri, artisti o no) accenna ad una situazione di fatto tramata sull'evoluzione/involuzione dell'America, dove il sentirsi tutti partecipi di una massa fiera della propria compattezza diventa, con gli anni, una meschina affermazione di individualismo esasperato (vedi il feroce litigio di Jimmy con l'automobilista che vuole parcheggiare). Certo, questa New York è meno urgente, meno sentita che in *Mean Streets* e in *Taxi Driver*; però Scorsese, che alla sceneggiatura di *New York, New York* non ha messo mano, in fondo a quei suoi film precedenti si ricollega nel ritrarre l'incapacità, da parte dei protagonisti, di accettare la realtà com'è, in tutte le sue implicazioni, nell'assunzione di tutte le responsabilità necessarie, per vivere veramente soltanto sotto le luci dei riflettori o nel mondo delle note, insomma nel mito.

Si diceva dell'ironia. Consideriamola protagonista, insieme alla musica (non usata dunque, quest'ultima, in funzione di tappezzeria). Ironia esercitata in genere nei confonti delle precipue atmosfere dei film musicali americani, ed in particolare con la ricostruzione (dalla quale è assente ogni tipo di intenerimento, come nella celebrazione kenrusselliana di *The Boy Friend*) del finale del film *Happy Endings*, con Francine che canta sullo scalone fra le "chorus girls" al centro di una tipica scenografia

dal trionfalismo tropicale dei tempi di Carmen Miranda o di Betty Grable: un "lieto fine" doppiato sarcasticamente dalla separazione definitiva dei due protagonisti. E l'irrisione di certe situazioni-tipo di film d'epoca, come nella scena di Jimmy che nel paesaggio nevoso – palesemente falso – costringe Francine al matrimonio. E la canzone che dà il titolo al film e che non viene mai fuori: prima poche battute nei titoli di testa, assieme a motivi classici nel gusto delle orchestre di Tommy Dorsey, Benny Goodman, Ray Anthony, Stan Kenton; poi un accenno al piano mentre Jimmy compone (ma lo spettatore ne assaggia solo il giro armonico); indi l'esposizione nel saxo e finalmente, ma solo nel finale, l'esecuzione di Francine.
Il meglio, comunque, è già venuto. Non che la canzone – composta appositamente da John Kander e Fred Ebb, gli stessi delle canzoni di *Cabaret* di Bob Fosse – sia brutta, ma è Liza Minelli ad aver meglio eseguito, subito prima, *But The World Goes Round*, nella sequenza che attacca l'incisione del disco all'esibizione trionfale nel locale pubblico. Soprattutto qui (evitiamo l'equivoco che quanto detto sopra a proposito della formazione tradizionale della protagonista femminile equivalga ad una patente di mediocrità), la figlia di Judy Garland dimostra il suo personale "taglio" e la maturazione del suo personaggio. In alcune canzoni precedenti, come in *Once A While*, la sua (di Judy-Francine) voce è morbida, col vibrato tipico dello stile "swing", che trionfa in *You Are My Lucky Star*; poi, dopo il momento di passaggio costituito dall'esecuzione di *The Man I Love*, ecco appunto *But The World Goes Round*, che viene man mano ampliata, sempre piú caricata di pathos, piú intrisa di "rabbia"; e del resto anche nella canzone *New York New York* la cantante non teme l'espansività, il "buttarsi in fuori", anche se qui hanno la meglio gli effetti (la camicetta vivace, la collana di perle, le gambe inguainate nella calzamaglia nera lucida, a parte la voce che spesso si affoca, rimandano chiaramente alla Garland). Non ultimo elemento di interesse del film, la "confuzione" tra il personaggio di Francine, l'attrice chiamata ad interpretarla, il fantasma della madre dell'attrice; cosí come la squisita ambiguità tra i fatti d'allora e la loro filmicità, i fatti d'ora e la loro rappresentazione, che considera lucidamente (ed incorpora) quel tipo di cinema.

Ermanno Comuzio

SEBASTIANE (Sebastiane)

r.: Derek Jarman, Paul Humfress - **o.:** Gran Bretagna, 1976

V. altri dati in questo fascicolo a p. 245

«Allora Diocleziano», racconta la *Leggenda Aurea*, «comandò che e' fosse legato nel mezzo del campo e fosse saettato da' cavalieri; i quali lo empirono di saette che parea pure un riccio».
Le notizie tramandate sulla figura e la storia di S. Sebastiano non sono molto precise né sicure; è certo comunque che fu martirizzato a Roma nel 288, per ordine di quell'imperatore che per anni lo aveva considerato tra i sudditi piú fedeli nominandolo centurione ed affidandogli incarichi di fiducia. La letteratura ed in particolare l'iconografia relative alla vicenda sono abbondanti, forse proprio per l'imprecisione che dà via libera all'elaborazione fantastica: certo riesce curioso che negli anni settanta si costruisca un film intorno alla figura del giovane martire cristiano, sia pur allontanandosi quasi completamente dalla tradizione e servendosi del fragile spunto per elaborare un'opera di indubbia originalità.
Derek Jarman immagina che Sebastiano, esiliato su un'isola dopo un contrasto avuto con Diocleziano, si opponga ai facili costumi dei confinati politici che, non dimentichi del fascino femminile ma costretti a vivere in una comunità di soli uomini, praticano l'omosessualità a viso aperto e con un'estrema naturalezza. Severo, il capo della guarnigione «biondo e bello come un Dio», si innamora del giovane, gli propone

con insistenza di diventare il suo amante e, trovando una decisa resistenza per motivi di carattere religioso, lo fa uccidere dopo averlo crudelmente torturato. Sebastiano subisce maltrattamenti e martirio non solo con rassegnazione, ma anche con una sorta di masochistica voluttà («Io amo Severo; quando è adirato la sua bellezza viene esaltata. Mi piace stare fra le sue braccia dopo aver subíto violenza...», dice a Giustino durante un delirio che rivela le pieghe piú riposte della sua personalità).
Arrivato con il caldo di agosto sugli schermi romani dopo un notevole successo di pubblico in Inghilterra, *Sebastiane* (1976) per molti aspetti incuriosisce, sconvolge e infastidisce: mai al cinema (almeno in Italia) si era assistito ad una rappresentazione cosí esplicita dei rapporti omosessuali, anche se il coraggio delle immagini non trova riscontro in un'adeguata chiarezza tematica che caratterizza altre opere apparentemente meno dissacratorie, come *Sunday, Bloody Sunday* e *The Boys of the Band*. Numerose e contrastanti le ipotesi di lettura che l'opera autorizza: film sugli omosessuali che si risolve in una condanna moralistica della "diversità" (Sebastiano sceglie di morire pur di non cedere alla "tentazione"); opera che ribalta i parametri di giudizio mostrando come sia relativo il concetto di "normalità" (nel caso particolare sarebbe Sebastiano il "diverso"); denuncia del soffocamento cui sono sottoposte le tendenze naturali in nome di un'idea (Sebastiano ama Severo, ma non gli si concede perché la morale cristiana non ammette rapporti carnali tra persone dello stesso sesso)...
Contraddittori spunti di riflessione non mancano, ma sembra che Jarman preferisca lasciarsi aperte molte strade piú per superficialità e convenienza che per una effettiva complessità tematica; è difficile definire la posizione dell'autore, come pare discutibile definire *Sebastiane* un'opera che affronta con coerenza e impegno un problema delicato come quello dell'omosessualità. Troppe domande restano senza risposta; prima fra tutte quella riguardante il significato che assume nel contesto l'opposizione del giovane ed il conseguente martirio, che sembra risolversi su un piano puramente estetico: Sebastiano legato e trafitto dalle frecce degli aguzzini è una evidente citazione di tanta pittura del Quattro-Cinquecento italiano (Tiziano, Mantegna, Bellini, Antonello da Messina, Antonio Bazzi hanno rappresentato con dovizia di particolari e sensibilità squisita il martirio del santo, che nelle loro opere ci appare bellissimo e quasi indifferente nella sua nudità); l'atmosfera di sospensione determinata dall'assenza di ogni rumore tranne quello del vento, e dalla lentezza quasi rituale dei gesti, induce a contemplare la scena in sé tralasciando il possibile rapporto con il senso generale dell'opera. E cosí in molte altre sequenze il preziosismo stilistico sconfina nell'estetismo rivelandosi fine a se stesso: ricordiamo la scena d'amore tra Antonio e Adriano, dove l'uso insistito del rallentatore può sembrare ironico richiamo a tanti film sentimentali, ma in definitiva riesce scontato e inutile, diminuendo il potenziale di provocazione e raddolcendo l'aspro sapore della lunga scena (anche qui il regista sottolineando la bellezza dei corpi rimanda alle contorsioni muscolari frequenti in tanta pittura manieristica); il bagno di Sebastiano contemplato da Severo; Giustino che si immerge nell'acqua azzurra per pescare una bellissima conchiglia... sono frammenti di buon cinema che trovano il loro limite maggiore nella non rispondenza ad un discorso generale organico.
Anche sul piano stilistico il film risente di una scarsa chiarezza e non pare omogeneo. La prima scena ambientata nel palazzo di Diocleziano è di un kitsch che spazia dalla mancata imitazione felliniana alla citazione dei travestimenti comuni a certi gruppi rock degli anni settanta che infestano la scena musicale inglese ed americana (e non a caso la colonna sonora, pregevolissima e misteriosa, è stata curata da

Brian Eno, ex Roxy Music, paladino di una musica pop che sconfina spesso nello studiato cattivo gusto); tutta la sezione girata in Sardegna oscilla invece fra linguaggio realistico (il risveglio dei confinati, le loro battute volgari, il bagno caldo, il disgustoso personaggio di Massimo...), metaforico (la caccia al cinghiale che prelude alla persecuzione e alla condanna del giovane cristiano), grottesco (il riferimento ai due "organizzatori di giochi pubblici" De Milius e Fellinius, che riesce insulso e molto poco divertente), lirico (il commento poetico ad alcune sequenze, come quella in cui Sebastiano si specchia in una pozza d'acqua stagnante, novello Narciso; oppure l'indugiare su certi particolari minimi, quale il camminare di un piccolo ragno verde sulla mano di un soldato)...
Confusione tematico-stilistica dunque, e un'occasione mancata per un autore dotato di una indubbia padronanza del mezzo espressivo, ma eccessivamente arrendevole alle lusinghe del botteghino. Non si può non accennare alla buona fotografia di Peter Middleton, che restituisce con gusto il fascino del paesaggio sardo, e ai dialoghi in latino, accompagnati da didascalie che li rendono accessibili anche agli spettatori che non conoscono o hanno scordato l'antica lingua di Roma appresa sui banchi di scuola; per i latinisti sarà piacevole decifrare le battute e i brani poetici, tutti pronunciati "alla classica" ma con accenti estremamente curiosi.

Piero Sola

THE SEVEN-PER-CENT SOLUTION

(Sherlock Holmes: soluzione settepercento)

r.: Herbert Ross - **o.:** U.S.A., 1976

V. altri dati in questo fascicolo a p. 246

Jacques Barzun e Wandell Hertig Taylor non hanno esitato a dedicare un capitolo del loro impagabile «Catalogue of Crime», una specie di elenco telefonico del "mystery", alla letteratura su Sherlock Holmes, una piccola giungla di saggi, studi, parodie e "pastiches", in cui rientra di diritto il romanzo di Nicholas Meyer «The Seven-Per-Cent Solution» (un "best-seller" già alla sua seconda puntata), da cui lo stesso autore ha tratto la sceneggiatura per il film omonimo. Anche se non punzecchia il segugio di Baker Street come fecero irriverentemente Maurice Leblanc e O. Henry che ne storpiarono persino il nome in Holmolock Shears e Shamrock Jolnes, lo scrittore americano si muove nell'area del "pastiche" che mima la fonte virandola nei toni di una commedia sorniona e ammiccante. L'ammiccamento piú ghiotto sta nella trovata centrale di far incontrare il "detective" di carta con il "detective" dell'anima, Sherlock Holmes con Sigmund Freud: decisamente un'idea estrosa che non sarebbe forse dispiaciuta a Sir Arthur Conan Doyle, che stava stretto nei panni positivistici del suo eroe e si sfogava nello spiritismo e nelle scienze occulte. In un bel racconto spezzava addirittura una lancia in favore della "psicologia dei sogni", che mostrava di considerare una vera e propria scienza dalle lontane e complesse ascendenze (un intero scaffale), e non una scienza da ciarlatani: «Il ciarlatano è sempre un pioniere», egli aggiunge del resto in termini che il padre della psicoanalisi avrebbe forse condiviso. «Dall'astrologo è nato l'astronomo, dall'alchimista il chimico, dal mesmerista lo psicologo sperimentale. Il ciarlatano di ieri è il professore di domani. Anche delle cose cosí lievi e inconsistenti come i sogni saranno col tempo ordinate e classificate. Quando quel tempo verrà, le ricerche dei nostri amici sullo scaffale laggiú non saranno piú il passatempo del mistico, ma le fondamenta di una scienza».
Ma è una trovata che si risolve presto in se stessa, non riesce ad andare oltre la civetteria goliardica e la provocazione salottiera, tipo "interviste impossibili". Una volta che le due "primedonne" si sono incontrate, non appena hanno intrecciato la prevedibile schermaglia a colpi di "sherlockholmitos" e di frecciate inequivocabilmente freudiane, la

carica di novità è già esaurita: ai due ingombranti personaggi della "detection" non resta che rifare se stessi o tutt'al piú scambiarsi i ruoli. Herbert Ross (uno dei "directors" piú apprezzati della nuova leva, che, grazie alla sua precedente attività teatrale e alle sue esperienze di coreografo, si muove a suo agio sia nel "musical" che nella commedia: regista di fiducia di Barbra Streisand, inesportabile "mostro sacro" dello spettacolo statunitense, ha toccato i suoi risultati piú persuasivi non tanto con *Play It Again, Sam* ma piuttosto con *The Sunshine Boys*) ha dato il meglio di sé nella prima parte del film, calata negli umidi vapori di una Londra vittoriana, tutta screziate tonalità e acute sottolineature, e nelle tinte piú nette e luccicanti di una Vienna devota alle memorie asburgiche e agli echi danubiani (splendidi gli interni, dagli ampi saloni dell'appartamento di Mycroft, al "ménage" familiare del Dott. Freud, al bordello viennese, all'ospedale; ma felicissimi anche gli esterni: e l'applauso va soprattutto allo scenografo e al direttore della fotografia, i bravissimi Ken Adam e Oswald Morris).
Non sembra invece che il regista (evidentemente versato nella commedia, ha il fiato corto nell'avventuroso) riesca a mantenere il controllo nella seconda parte del film, brulicante di baroni crudeli, di libidinosi pascià, di suore sgozzate, di inseguimenti scatenati, di duelli all'ultimo sangue sul tetto dei treni in corsa, in locomotive insaziabili che divorano interi vagoni, ma senza la grazia delle "fonti", di Marx o di Keaton. Policromo "feuilleton" di grana grossa, *The Seven-Per-Cent Solution* annacqua ben presto la sua ispirazione di avvío e il suo smalto ambientale in una "kermesse" anfanante che, lungi dal rivisitare come qualcuno ha detto i classici modelli del film hollywoodiano di cappa e spada, si limita a ripetere ad orecchio i luoghi comuni della "fiction" piú iterativa e manierata. Sono parecchi i momenti in cui il meccanismo narrativo gira a vuoto e la persuasività dello spettacolo perde colpi: ne scapitano, ma solo in parte, le prestazioni di attori di talento come Nichol Williamson, un allampanato Sherlock Holmes, e Robert Duval, un bonario ma alquanto stinto Dottor Watson. Migliori di tutti Alan Arkin, un aguzzo e malizioso padre della psicoanalisi, e Laurence Olivier, sempre piú bravo e sornione: un prof. Moriarty pieno di acciacchi e di ombrosità, di accattivante patetismo: se non vogliamo ricordare gli attori di carta dei titoli di testa, che virano in seppia le vecchie stampe dello «Strand Magazine», le mute figurine di Sidney Paget, il primo che abbia dato un volto a Sherlock e a Watson. La soglia piú bassa il film la tocca naturalmente con la visualizzazione della terapia psicoanalitica, uno sconcio balletto di inutili mostruosità e di incubi grandguignoleschi: come del resto la dilazionata spiegazione della rivalità per il prof. Moriarty in termini di complessi infantili e di gratuite truculenze non va oltre la psicoanalisi da upim, riduttiva e mistificante, di molto cinema americano. Meglio ricordare il film al suo appuntamento finale, quando sul ponte di una imbarcazione in partenza Sherlock si stende nella "chaise-longue" accanto a Lola Devereaux, in un clima incantato di "rêverie", destinata a restare solo una parentesi, perché «l'amore è uno stato emotivo e tutto ciò che è emotivo si oppone a quella fredda ragione», che il presuntuoso personaggio pone sopra ogni cosa al mondo. «Ecco perché io non mi sposerò mai, appunto per non essere costretto ad alterare le mie facoltà mentali... Oh, per me resta sempre la bottiglietta della cocaina», sostiene in un'altra occasione il segugio, tendendo la sua mano lunga e sottile verso l'esile fialà.

Orio Caldiron

SILVER STREAK (Wagon-Lits con omicidi)
r.: Arthur Hiller - **o.:** U.S.A., 1976
V. altri dati in questo fascicolo a p. 247

Non so se lo sceneggiatore Colin Higgins (a cui si deve il sofisticato *Ha-*

rold and Maud) conosce l'articolo che nel «New Yorker» di parecchi anni fa Dwight Macdonald ha dedicato alla grande riserva americana del "know-how", la sterminata manualistica del "Know-How-to-Do-It", dei "Come farlo" che insegnano «Come mangiare, conversare, respirare, dormire, cucinare con la crema acida, giocare a canasta, scommettere ai cavalli. Come essere sani, ricchi, saggi, e felicemente coniugati. Come diventare simpatici, articolati, raffinati, affascinanti, virili, colti; come tirar su i bambini, come affrontare i problemi del sesso, della religione, della vecchiaia, di Natale, dei congiunti acquisiti, e altri problemi della vita quotidiana». Me lo chiedo perché il suo George Caldwell, il giovane editore di guide pratiche che per annoiarsi prende il "Silver Streak" (Los Angeles-Chicago, quattromila chilometri in appena due giorni) sembra uscito da quelle vecchie pagine che guardano con acutezza alle meschinità dell' "american of way life", anche se la sua compagna di viaggio (amore a prima vista, come ai tempi di Marlene e di Greta) non ha alcuna intenzione di ricordarsi che, per resistere a un seduttore, «la donna deve sedersi in una sedia senza braccioli e mettersi in bocca una pastiglia salata ogni volta che lui sta per baciarla».

Non c'è dubbio, questa prima parte in cui non succede niente (fino a quando un morto che vola giú dal finestrino non innesca il meccanismo del poliziesco) è forse la migliore del film, piena di sapore e di attesa, scintillante di "bons mots" e di piccole invenzioni: si sente nell'aria la lezione del grande "Hitch", la fragranza dei tempi vuoti, la predeterminazione degli anonimi a lasciarsi coinvolgere, la disponibilità ad essere chiamati in causa in una grande avventura. Non che manchino momenti godibili e trovate azzeccate anche quando la matassa s'imbroglia: basterebbe pensare all'inseguimento nel vecchio biplano, un pezzo di bravura condotto sul filo dell'assurdo; all'incontro con lo sceriffo, un rodomonte di campagna che gioca a guardie e ladri con i cattivi della tv; allo scambio delle parti tra George e Grover, un duetto in bianco e negro di sapido umore; all'aria surreale che corre lungo tutto il viaggio, con la smania di farsi buttar giú dal treno e poi di riacchiapparlo, con l'incredibile comitiva di buontemponi sempre ubriachi, con i borbottamenti vagamente "nonsense" del vecchio inserviente dei vagoni-letto che se la prende con gli "hippies". Ma il fatto è che gli ingredienti non si amalgamano come dovrebbero, il "mystery" e la commedia non riescono a intrecciare le loro traiettorie e i loro sapori senza stingere troppo l'uno sull'altra, senza annacquarsi nella "routine" avventurosa, in cui il film precipita sempre piú, ammiccando nel finale alla recente moda "catastrofica". Non è questione di sconfinamento tra generi (nessuno auspica il ritorno agli steccati troppo rigidi, agli schemi angusti del purismo), ma piuttosto di tenuta dei meccanismi narrativi, del loro effettivo funzionamento: cioè di sceneggiatura, arruffata nella sua ingenuità, semplicistica e prevedibile, nonostante le sue pretese di eleganza "sophisticated" (la piccola corte di "villains", piú fumettata che caratterizzata, sembra uscita da un telefilm, dagli stereotipati intrighi in "serials"), sostanzialmente ignara dei sottili ricami del "suspense" autentico; e, certo, anche di regia, presto scavalcata dagli automatismi dell'avventura piú fragorosa e smargiassa.

Naturalmente, la sua parte di colpa va addebitata anche a Gene Wilder, che dopo il tirocinio con Mel Brooks e l'esordio registico di *The Adventure of Sherlock Holmes' Smarter Brother*, tenta qui di laurearsi sul piano della commedia, giocando le sue carte migliori nell'ironia a mezza bocca e nelle sguardate con gli occhi languidi da cucciolone piú patetico che malizioso (si sa bene che l'insulsa piacevolezza della sua faccia anonima, appena segnata dal naso camitico, non lo aiuta molto: nel "clan di Mel" è il piú sfuggente, accanto alla sorniona bruttezza di Martin Feldman, una porta spalancata sulle deformazioni piú ghignanti, e

alla burbanzosa sfacciataggine di Mel Brooks, con cui l'ottimo capocordata si studia di supplire alla mediocrità dell'attore). Non convince per niente il confronto con Danny Kay, che qualcuno continua a suggerire, dimenticando il fragrante angelismo di un attore di grande classe, la raffinatezza che stava dietro l'ingenuità del suo personaggio: attore di formazione schiettamente teatrale, Gene Wilder non è né "personaggio" né "maschera"; se può essere un interprete di qualità e di talento, non ha grinta sufficiente per diventare un mattatore della comicità cinematografica. Probabilmente, è soprattutto un regista, in qualche modo un "autore", almeno nelle ambizioni: come tutti o quasi tutti i "comedians" della nuova ondata americana, da Woody Allen a Mel Brooks allo stesso Martin Feldman.

Dunque, pollice verso per questo *The Silver Streak*? No, solo un'approvazione con cautela, un assenso a metà: che riguardano soprattutto la splendida Jill Clayburgh, il cui fascino un po' appassito, tipo fuoco sotto la cenere, brilla soprattutto nei primi quindici minuti, ma resta a lungo nella memoria; il simpatico Richard Pryor (anche lui del "clan" di Brooks, è uno degli autori di *Blazing Saddles*), una bella faccia negra, sfrontata e sentimentale; Lucille Benson, la scatenata contadina del vecchio biplano, che si rivela una caratterista di grandi astuzie e capacità. Consensi che non vanno esenti da qualche punto interrogativo, perché è difficile stabilire quali livelli di involgarimento abbia raggiunto il doppiaggio italiano: se il personaggio di Hilly Burns deve probabilmente parecchio alla bella voce di Livia Giampalmo, come non chiedere il diritto di verifica per il povero George, affidato a un Oreste Lionello che non ha mai avuto molti scrupoli nel rifare liberamente, e talvolta in modi disinibitamente "parolacciari", il parlato originale? Quanto ad Arthur Hiller (un cinquantenne di Alberta, che, in sella da molti anni, appartiene alla razza degli artigiani tuttofare, solitamente piú abili che intelligenti), basterà dire che tra una scazzottatura ed uno sberleffo lascia filtrare un filo di fragilità sentimentale, di disarmata tenerezza, com'era giusto aspettarsi dal regista di *Love Story*; ma anche una schietta devozione al paesaggio canadese, che non è mai stato raccontato (la fotografia è di David M. Walsh) con altrettanta partecipazione, in uno sfavillío di rossi tramonti e chiarori antelucani, i colori della nostalgia.

Orlo Caldiron

UNA SPIRALE DI NEBBIA

r.: Eriprando Visconti - **o.:** Italia-Francia, 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 248

Il film *Una spirale di nebbia*, tentativo di portare sullo schermo il romanzo di Michele Prisco che ha lo stesso titolo, è peggio che sbagliato: è un'operazione inutile. Ci sono forme nella letteratura che non hanno niente di visivo. Dice Cesare Garboli che al cinema manca l'imperfetto dell'indicativo; per esempio quella contemporaneità dell'atto e del ricordo, quell'indefinizione del passato, che è cosí suggestiva all'inizio di uno dei canti di Leopardi: «Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea/tornare ancor per uso a contemplarvi...».

Il romanzo di Prisco non è certo un canto di Leopardi, ma è costruito anch'esso su procedimenti difficilmente imitabili. Anche qui c'è una contemporaneità del presente e del passato che nessun "flash back" può rendere; le briciole del ricordo si addensano intorno ai fatti della nuda realtà attuale e li rivestono immediatamente di significati continuamente mutevoli, che li separano dalla cronaca e danno loro un inizio di interpretazione. Un lavorio continuo, una concrezione, un dubbioso accumularsi di minute riflessioni, un descrivere da fuori e da dentro, come se lo scrittore vedesse la tela che sta tessendo dal dritto e dal rovescio contemporaneamente. La narrazione si raggomitola, passando e ripassando su se stessa ad aggiungere filo a filo, a cor-

reggere e a rifare il tratto appena compiuto, variando e precisando, come se l'autore descrivesse a se stesso caparbiamente i suoi personaggi, mai contento di come li disegna, e finisse dopo tanto avvolgersi su di essi e su se stesso, ravviluppato nella vicenda che racconta.
Il regista Eriprando Visconti non tenta neppure di misurarsi con Prisco in questo gioco, non impervio sulla pagina ma quasi irriproducibile sullo schermo; taglia il romanzo in due, orizzontalmente, ignora e disperde la zona dell'analisi e delle interpretazioni e resta con i soli fatti o poco piú. Scartato lo stile, si attiene alle cose.
Non si può dire che, cosí mutilata, la storia conservi il sale con cui Prisco l'aveva condita. Era scritta dall'interno; qui è vista da fuori e resta soltanto un quadro, come si dice, di costume. Un marito ha ucciso la giovane moglie in quello che sembra un incidente di caccia. Una grande famiglia, influente e ricca, gli si spiega intorno a proteggerlo, quando l'inchiesta del giudice istruttore si fa, piú che indiscreta, irrispettosa. Si sa, in questi casi, che il marcio si annida dietro le belle facciate; nel clan dei Sangermano il giovane Fabrizio, il presunto assassino, non era il solo a subire un matrimonio mal riuscito. C'è l'avvocato di curia, che confessa la sua impotenza alla moglie solo dopo averla sposata e la vuole complice nel fingere una normale vita coniugale; però è, come dire?, attivo con la serva e le fa fare un figlio. Un altro del gruppo, un medico, si serve del matrimonio per non sposarsi; fa credere cioè all'amante di avere già una moglie, e non è vero. Lo stesso magistrato inquirente, fidanzato, è influenzato da ciò che scopre e cerca di affrettare le proprie nozze, quasi a scongiurare quei presagi di fallimento sentimentale che si sente intorno.
Il film sposta la famiglia Sangermano dal sud al nord, in Lombardia, dove il regista riesce sempre a trovare ambienti e personaggi credibili; si sente che egli conosce bene quelle campagne e quelle brughiere, quelle grandi case che descrive, con i salotti solenni, e una quantità di corridoi, di scale di servizio, di "porte di dietro", dove i rustici sono al di là del cortile, a due passi dal parco e dal laghetto. Le diverse origini regionali, che dovrebbero in parte spiegare le incomprensioni tra Fabrizio e Valeria, diventano differenze nazionali; e cosí la ragazza, nel libro una settentrionale male assorbita dal famiglione napoletano, è qui una francese. Parecchi episodi vengono dilatati o esasperati, né il lettore ha memoria di aver "visto" nel romanzo tanti nudi maschili e femminili, quanti se ne incontrano nel film.
Il regista si aggira nei salotti e nelle camere da letto dei Sangermano con l'aria dell'ospite privilegiato a cui è concesso di spiare amplessi e litigi; un ospite indiscreto ma molto consapevole degli oggetti e dei corpi, da lui uniti negli stessi propositi decorativi. Certe imprese dall'alto del consiglio di famiglia, certe atmosfere di finta serenità, in cui filtra il verde degli alberi e l'umido del lago domestico (si ode il verso delle anatre e uno dei personaggi precisa che sono anatre di Magellano) non sono ricerche di stile, ma citazioni. Allo stesso modo gli interpreti (Marina Berti, Martine Brochard, Flavio Bucci, Carole Chauvet, Corrado Gaipa, Eleonora Giorgi, Claude Jade, Marc Porel, Duilio Del Prete, Stefano Satta Flores) rifanno, con qualche variante, personaggi che conoscono bene e che appartengono, si direbbe, ad altri film. Tanto che, usati dal regista consapevolmente, diventano espressivi i corpi nudi. Quello di Eleonora Giorgi, per esempio, fotografato in modo che appaia massiccio, largo di spalle; esso ci rende palesi, piú che non i gesti e le parole, la sensualità e la fretta di vivere della professoressa di liceo, che sente la giovinezza che se ne va e la lascia indietro, insoddisfatta e sola.
Il rapporto difficile della coppia protagonista ci è presentato di preferenza dalla parte di lei, una che ama recitare i propri guai e farne drammi: una moglie che non ottiene una risposta sessuale sufficiente e non sopporta di sa-

crificare la sua indipendenza per raccogliere spiccioli di piacere. Nel film, Valeria è frustrata, continuamente vinta dalla remissività del marito e dalla pietà che prova per lui, un fallito che non punisce se stesso. Gli ordina di cadere in ginocchio e lo percuote col frustino perché egli l'ha messa incinta un'altra volta. Ma poi vanno insieme a caccia, industriosamente micidiali l'uno e l'altra; sparano ai corvi col silenziatore per non allarmare il resto dello stormo e tenersi le successive vittime a portata. Si sfogano: forzati del matrimonio, legati alla stessa catena.
La catena, appunto. Il giudice istruttore, che si accanisce a credere Fabrizio colpevole, non si arrende di fronte alla mansuetudine del personaggio, alle molte prove del suo amore per la moglie. Gli indizi di colpevolezza sono labili, manca un vero movente; l'idea del giudice è che Fabrizio non abbia sparato a Valeria coscientemente, ma un po' come al corvo nero della sua vita. Si tratta non del freddo assassinio di una ragazza, dunque, ma di "un delitto contro il matrimonio". Tuttavia oggi la catena non è piú indissolubile, non chiede di essere spezzata "all'italiana". C'è la legge sul divorzio. E, giustamente, il romanzo di Prisco è stato scritto prima che ci fosse.
Poiché l'inutilità del film si rivela anche da questo punto di vista, lo spettatore sospetta di stare assistendo a un conflitto, causato non dal "vincolo irrazionale", ma da passioni frustrate e deluse. Se l'uomo ha sparato alla moglie volontariamente, non ha commesso un delitto contro il matrimonio: ha eliminato un testimone della sua mediocrità, una presenza esigente, molesta, una condanna di tutti i giorni. Proprio perché l'amava, ha ucciso la donna che non lo voleva accettare per ciò che egli era: un tema, su cui si poteva costruire un film meno inutile.

Renato Ghiotto

UTVANDRARNA (Karl e Kristina)
r.: Jan Troell - **o.:** Svezia, 1970
V altri dati in questo fascicolo a p 251

Non tutti i massacri sono cruenti.
Fra i non cruenti sono da annoverare quelli perpetrati ai danni di prodotti dell'immaginazione ad opera d'incolti distributori che con noncuranza feriscono l'integrità di alcuni film con amputazioni cosí gravi da stravolgerne non solo la continuità stilistica ma financo la pura e semplice trama narrativa. A questi "censori del mercato" ben si attaglierebbe l'invettiva di un Majakovskij il quale, assistendo al processo di mercificazione cui andava precocemente incontro l'arte cinematografica sovietica, piú di mezzo secolo fa tuonava: «(...) Il cinema è malato. Il capitalismo gli ha gettato negli occhi una manciata d'oro. Abili imprenditori lo portano a passeggio per le vie, tenendolo per mano. Raccolgono denaro, commuovendo la gente con meschini soggetti lacrimosi. Questo deve aver fine.».
Stavolta a passare sotto il giogo è lo svedese Jan Troell che, su richiesta della distribuzione americana, è stato costretto a rimaneggiare notevolmente il suo *Utvandrarna/The Emigrants*, ribattezzato nella versione italiana *Karl e Kristina*, facendo cosí un grave torto alla dimensione "corale" dell'opera. E se il danno ha potuto essere in certo senso contenuto, per il fatto che lo stesso Troell (anche abile montatore) ha provveduto di persona alla riduzione (da circa tre ore e mezzo a due scarse), l'amputazione c'è, ed è ravvisabile specie nel passaggio dalla prima parte (la vita dei contadini nelle terre dello Smaland) alla seconda (l'arrivo in America degli emigranti, l'impatto acculturativo, la presa di possesso del nuovo mondo).
Ispirato al ciclo romanzesco scritto fra il '49 e il '56 da Vilhelm Moberg – quattro volumi dedicati all'emigrazione svedese del secolo scorso verso gli Stati Uniti – il film è la prima parte di una possente saga della durata complessiva di sei ore e mezzo, la cui se-

conda parte, *Nybyggarna* (t.l. Nuova terra), ha fatto una fugace apparizione alla Settimana del cinema svedese di Verona nel '75. Il dittico, inoltre, è stato realizzato nel '71; successivamente Troell ha girato in America un altro film su tema analogo: *Zandy's Bride* (Una donna chiamata moglie), uscito in Italia nel '76. Dopo di che, scottato dall'esperienza americana, ha preferito tornare a lavorare in patria.
Il film racconta, con ricchezza di suggestioni figurative, l'odissea di una famiglia contadina svedese che, sul finire del secolo scorso, decide di abbandonare la propria patria e di emigrare in America, mitizzata come una nuova, opulenta "terra promessa". Le condizioni di vita dei contadini sono infatti durissime: alluvioni si alternano a lunghi periodi di siccità, fulmini incendiano i fienili, le pietre spezzano i vomeri, i bambini muoiono in condizioni di estrema indigenza, i padroni, ottusi ed irascibili, bastonano senza pietà i propri lavoranti. Natura e società sono selve impraticabili, crudeli o aridi i rapporti umani, e in questo contesto greve e persecutorio anche il clero, alleato a latifondisti e poliziotti, contribuisce ad alimentare un'atmosfera di bigotto terrore, da perenne caccia alle streghe.
Una vita cosí inclemente origina negli uomini, per contrasto, scintille di primitivo idealismo, lampeggianti aneliti di terre mitiche, favoleggiamenti sognanti, spinte libertarie.
L'utopia di un mondo migliore cresce e lievita nell'animo del giovane Robert Nilson, che, fra una bastonatura del padrone e un durissimo lavoro sui campi, trova il tempo di leggere ritagli di giornale sulla "libera" America, e di coltivare il suo sogno di evasione. La fuga gli si prospetta come unica via di scampo, l'emigrazione in America come unico strumento di redenzione. Ne parla al fratello maggiore Karl Oskar, anche lui avvolto in un viluppo di frustrazioni e di problemi. La moglie Kristina, già madre di cinque figli, rimane incinta ancora una volta; un bambino rischia la morte per avvelenamento da segale cornuta; il padre di Karl si infortuna sul lavoro e lascia cosí il figlio, solo, nell'incombenza di provvedere al mantenimento familiare.
A ciò si aggiunge, infine, la fuga di Robert dal podere presso cui lavora. Braccato dal padrone e dai gendarmi, rischia la galera qualora venga catturato. La famiglia si risolve finalmente a partire. Ad essa si aggregano anche il pastore Danjel, perseguitato dalle autorità ecclesiastiche per le sue prediche eterodosse, una prostituta redenta e pochi altri. Dopo un lungo viaggio (parecchio accorciato nella versione italiana), ecco infine l'imbarco. Ma il viaggio per mare sembra una prosecuzione ugualmente atroce e penosa delle peripezie terrestri. Ammassati come bestie al macello, in una stiva piccola e maleodorante, mal di mare, epidemie, pidocchi e risentiti rapporti umani operano congiuntamente a "provare" la loro fede. Cosí almeno il pastore Danjel interpreta le ricorrenti sventure: "prove di Dio" per guadagnarsi il paradiso terrestre, la mitica terra d'America. Durante la traversata la stessa Kristina, tormentata dai pidocchi, esacerbata dalla petulante prostituta, rischia la vita per un'improvvisa emorragia.
Finalmente, terra.
La scena dello sbarco brilla per precisione nella ricostruzione ambientale, accuratezza storiografica, nitore nella cura dei dettagli. La nuova realtà è vista impressionisticamente, "filtrata" dagli emigranti. Bolzano alla vista il rigoglio della natura, il formicolante e variegato panorama umano, esseri umani di pelle nera legati alla catena, il magico trenino con cui compiono la prima parte del viaggio, il battello, i fiumi immensi, il sentimento panico di una natura immensa, turgida di frutti, interminabile da attraversare.
Dopo una lunga marcia, gli emigranti arrivano nei pressi di una capanna. L'uomo che si fa loro incontro spiana le canne di un fucile. E' vestito in modo miserabile, vive nella catapecchia. Dall'America scriveva lettere esaltate alla madre, narrando di favolose ricchezze. Dopo un primo impatto con la dura relatà, in cui emblematicamente si può commisurare la distanza fra l'idoleggiata utopia e le crude condizioni di vita,

Karl Oskar s'inoltra nei boschi, camminando a lungo finché non trova quella che diverrà la "sua" terra. Ormai esausto, incide il proprio nome, simbolo del possesso, su una quercia. Infine si accascia, stanco e felice.
Si chiude così la prima parte del dittico.
L'ispirazione di Troell è multiforme e sfugge alle facili categorizzazioni che lo vorrebbero, assieme a Bo Widerberg, Vilgot Sjöman e Jörn Donner, contrapposto a Bergman, come autore "impegnato", ribelle allo psicologismo del Maestro, il quale, fra l'altro, ha avuto per il film parole molto lusinghiere: «una delle più grandi esperienze cinematografiche della mia vita». Al di là dello sperticato elogio – che potrebbe anche essere letto come un desiderio di circoscrivere il caleidoscopico panorama del cinema svedese solo alla torreggiante figura nello stesso Bergman e a quella di Troell – il film, che non definiremmo un capolavoro, è comunque un'opera di notevole rilievo.
Per quanto un giudizio, per le ragioni accennate, sia necessariamente relativo, troppo greve naturalismo inficia la struttura di un'opera cui una maggiore distanza dall'ispirazione letteraria, vincolata alla rappresentazione realistica, avrebbe senz'altro giovato.
L'impianto romanzesco tradizionale emerge spesso, in special modo nelle ricorrenti sciagure che si abbattono sui personaggi, quasi a voler sottolineare l'onnipresenza di un Fato cui tutte le umane vicende sono assoggettate. Risibili sono infatti taluni crescendo drammatici ottenuti per accumulazione: valga per tutte la sequenza in cui Kristina, torturata dai pidocchi, irritata dall'acrimoniosa prostituta, in preda alle doglie e al mal di mare, perde il figlio e rischia anche la vita.
Notevole, invece, il lirismo di alcune sequenze, specie quelle in cui viene raffigurata la natura, ora stravolta da piogge alluvionali ora calda e accogliente nell'oro della luce. E la fotografia, che cita reiteratamente una tradizione pittorica paesaggistica, è di una bellezza talvolta travolgente.
Troell è un cineasta "completo" (sceneggiatore, fotografo, regista, montatore), il che gli consente un controllo globale sui materiali espressivi; con qualche slittamento, però, sul piano recitativo, verso un grottesco involontario (vedi lo schematismo con cui sono tracciati i profili di alcuni personaggi, come ad es. la prostituta redenta).
Nel complesso comunque egli sembra come una sorta di ideale mediatore fra l'esasperato lirismo introspettivo di un Bergman e le istanze critiche (nel film in questione storiografiche) dei vari Widerberg, Sjöman e Donner, particolarmente spietati nell'analizzare le tare della mitica socialdemocrazia svedese, nel demistificare la decantata società permissiva.
Nella coralità, in un difficile ma spesso raggiunto equilibrio fra rappresentazione psicologica individualizzante e dimensione epica, risiede forse il pregio maggiore di *Karl e Kristina*, ottimamente interpretato, nei ruoli del titolo, da un sobrio Max von Sydow e da un'efficace Liv Ullmann.

Arcangelo Mazzoleni

Ma cos'è questo boom

C'era una volta, in Italia, una stagione in cui i libri di cinema erano pochi, e illustri, accademici, o pettegoli. In cui l'intelligenza degli addetti ai lavori della cultura cinematografica si esprimeva di preferenza attraverso la voce delle riviste – rigorosamente marxiste, destinate a pochi, e, come scriveva qualche tempo fa Gian Piero Brunetta, «pronte a sparare a lupara su tutto ciò che si muoveva senza gli indispensabili viatici culturali», identificabili in quelli di «Cinema nuovo». E, infine, in cui il sapere «enciclopedico» sulla settima arte – quello con certe credenziali di attendibilità e una certa patina culturale – era d'importanza e si identificava, in definitiva col nome di Georges Sadoul.
Da qualche tempo invece, chiunque entri in una libreria si accorgerà di quanto spazio e di quanti scaffali occupi quella che è già stata chiamata la nuova editoria cinematografica. Un fenomeno nuovo che, da due o tre anni, sta lanciando sul sul mercato librario italiano, già cresciuto agli ingovernabili limiti di 15.000 titoli all'anno, una grande quantità di libri di cinema: spesso interessanti, spesso utilissimi, spesso benvenuti, ma talvolta anche ripetitivi, o incompleti, o esornativi. Tanto che, per fare un esempio, in un campo in cui c'è ancora moltissimo da fare, si è registrato recentemente l'arrivo sul mercato di due libri dedicati a Robert Altman, due sul film dell'orrore, due sui fratelli Taviani (e parliamo degli «Altman» di Mauro Marchesini e di Giancarlo Castelli per Moizzi e di Enrico Magrelli per la Nuova Italia, di «Karloff e Co» di R.F. Moss per Milano Libri e di «Guida al cinema dell'orrore» di Massimo Moscati, di «Sotto il segno dello Scorpione, il cinema dei fratelli Taviani» di Guido Aristarco e di «Paolo e Vittorio Taviani» di Marco De Poli ancora per Moizzi.
Dall'anno scorso, forse perché i libri italiani di cinema arrivati in libreria hanno superato la settantina di titoli, si è parlato spesso di "boom" dell'editoria cinematografica. E all'argomento è stato dedicato in luglio a Ferrara, sotto il patrocinio del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici e con l'adesione della Regione Emilia-Romagna, nell'ambito della rassegna «Il cinema e la città», un convegno sull'editoria cinematografica, dedicato

in particolare al libro di cinema. Dovrebbe seguire, nel 1978, una sessione sulle riviste e, nel 1979, una sessione sulle iniziative editoriali off, sui cataloghi, sui press kit degli uffici stampa, ecc. Da quel convegno è emersa soprattutto una serie di interrogativi ben riassunti da Giorgio Tinazzi: per chi si scrive, che cosa si scrive, qual è il pubblico che legge di cinema e perché. Ma soprattutto, ci si è interrogati sulle vere dimensioni di questo boom, forse sopravvalutato per qualche clamoroso successo editoriale, che si identifica soprattutto con le due raccolte di recensioni pubblicate da Giovanni Grazzini presso Laterza.
In realtà, sono gli stessi autori e gli stessi editori coinvolti in questo presunto boom a ridimensionare il fenomeno: se boom c'è, è di natura particolare. Corrisponde, cioè, all'improvviso soddisfacimento di un'esigenza sentita da tempo, all'improvviso riempimento di un bisogno d'informazione dovuto a numerosi fattori. I piú importanti sono, per convinzione di tutti, la "spinta" del film televisivo, ormai sempre piú organizzato in cicli, che ha portato una fascia di pubblico a interessarsi in maniera piú organica alla storia del cinema, o che almeno ha ingenerato una maggiore curiosità; e l'attività dei cineclub, che hanno creato un pubblico ricettivo e curioso non solo della storia ma anche della cronaca del cinema. Ma anche altri fattori: per esempio la nascita delle cattedre e degli insegnamenti di cinema e di spettacolo, l'attività nel campo culturale e paraculturale degli organismi locali, come per esempio il circuito regionale toscano di cinema, l'apertura delle scuole ad attività parascolastiche, e il tempo pieno scolastico che ha portato molti insegnanti a usare il cinema come sussidio e come materia di insegnamento. Infine, il dibattito sulle sfortunate vicende del cinema e sulla riforma che dovrebbe essere fatta.
Ma la sensazione diffusa, tra gli editori, è che si tratti per ora di un boom in profondità, non in ampiezza. Che insomma, il pubblico di questa editoria sia sempre piú o meno lo stesso, complessivamente onnivoro e, probabilmente, non destinato a crescere in misura macroscopica.
La prova (quella che si può avere in un'industria che si muove ancora in modo cosí artigianale come l'editoria, senza ricerche di mercato, senza una conoscenza se non empirica del proprio pubblico, con rilevazioni lente e spesso in ritardo dello stato delle vendite) la si può avere esaminando caso per caso le principali iniziative di editoria cinematografica. Il Castoro Cinema della Nuova Italia per esempio. E' il decano della "nuova editoria cinematografica". Nato nel gennaio 1974, ha pubblicato regolarmente undici volumi monografici all'anno, prezzo prima L. 1.100 poi L. 1.400 e adesso L. 1.600, ed è organizzato all'insegna di quello che Fernaldo di Giammatteo, direttore della collana, chiama un «illuminismo enciclopedico»: in una gamma che va da «Antonioni» di Giorgio Tinazzi ai recenti «Louis Malle» di De Santi, "Vincente Minnelli" di Roberto Campari, "Howard Hawks" di Nuccio Lodato e "George Cukor" di Ermanno Comuzio. Dei quarantasei volumi pubblicati fino ad oggi, in un'accurata alternanza di italiani e stranieri "antichi" e "moderni", "grandi" e "piccoli", i primi diciotto hanno già avuto o stanno per avere una ristampa. Ma il vociferato boom, che si sarebbe dovuto collocare da qualche parte nel 1977, non ha mutato la tendenza delle vendite, né, quindi, le prudenti tirature sempre contenute tra le 5.000 e le 6.000 copie. In compenso (e

questa potrebbe essere una prova del fatto che il pubblico dell'editoria cinematografica è un pubblico fedele, desideroso di documentarsi con tutto quello che gli viene offerto, soprattutto se di prezzo accessibile) non si è venduto di meno con l'«Altman» di Enrico Magrelli solo perché quasi contemporaneamente era uscito, da Moizzi, l'«Altman» di Marchesini e Castelli. Ecco perché il Castoro si prepara a pubblicare, nonostante già esista dallo scorso gennaio nel catalogo della Nuova Italia un libro fortunato – e piú grosso e costoso – di Pio Baldelli su Charlie Chaplin nella collana Dimensioni, un «Chaplin» di Cremonini.
Allo stesso modo, la piú giovane collana di cinema di Moizzi diretta da Mauro Marchesini e Fabio Carlini, impostata su un discorso piú "di tendenza", ha tirato anch'essa quattro / cinquemila copie per ognuno dei dieci titoli finora prodotti (l'ultimo è il «Joseph Losey» di Maurizio Porro) e ha già ristampato «Altman», di cui sono state vendute 3.500 copie nel giro dei primi sei mesi. Ma la Moizzi, come molte case editrici piccole, si scontra con il problema della distribuzione: altrimenti, secondo Alberto De Bernardi direttore editoriale della società, ci sarebbe un potenziale di vendita di almeno 7.000 copie, soprattutto perché cresce, accanto all'interesse per i grandi del cinema, anche l'interesse e la voglia di essere documentati sui registi "maltrattati o emarginati" e su cui non si possono attingere informazioni sufficienti dai filmlexicon e dalla storiografia importante.
Piú o meno gli stessi problemi per il Formichiere, una casa editrice ancora piú prudente nel valutare il potenziale pubblico, e che ha stampato nell'ordine delle 2000 copie, per esempio, il «Mel Brooks» di Giannalberto Bendazzí. Nonostante il prezzo abbastanza alto (L. 10.000) il «Millefilm» di Tullio Kezich (raccolta di dieci anni delle sue recensioni su «Panorama»), stampato in 3.500 copie, è esaurito, e se ne sta preparando una ristampa, oltre che una integrazione annuale che si intitolerà «Il 100 film» e sarà anche illustrato. Ma secondo il direttore editoriale, Stefano Jacini, non si può parlare di boom. Si tratta del soddisfacimento di una esigenza di informazione (nel caso de «Il mille film», offrire uno strumento di consultazione piú stimolante di un fimlexicon in risposta al boom del film televisivo). Quanto al resto, la fortuna del libro di cinema non può essere superiore a quella dei normali prodotti di saggistica, con, al negativo, il difetto di invecchiare piú rapidamente.
Ma non sono solamente gli editori e le collane piú giovani ad avere problemi ed a valutare in modo limitativo il boom e il pubblico dell'editoria cinematografica. Anche la Cappelli di Bologna la cui collana «Dal soggetto al film» compie ventitré anni ed è – caso quasi unico – tradotta in molti paesi esteri, ha stampato finora, a seconda del titolo, dalle quattro alle cinquemila copie, e dalle cinque alle ottomila per la nuova Universale Cappelli Serie Cinema, di cui sono in libreria in questi giorni «La terra trema», «Ossessione», «Senso» di Visconti e «L'avventura» di Antonioni. Ma, nel caso della Cappelli, il pubblico del libro di cinema si allarga a un'altra area ancora: quella degli studenti delle facoltà di cinema e di spettacolo.
E' lo stesso pubblico cui si rivolge, in parte, la Marsilio di Venezia, molto legata al mondo universitario. Secondo l'editore, Cesare de Michelis, molto spesso il libro non nasce ormai piú da un interesse e da uno stimo-

lo personale dell'autore, ma dall'esigenza di fornire un certo strumento di lavoro. Vanno viste in questa luce le 3.000 copie vendute del «Bresson» di Sergio Tinazzi, le 5.000 de «Il cinema italiano degli anni '60» di Lino Micciché, o le 3.000 del «Pasolini» di Adelio Ferrero, recentemente ristampato? Quanto ai volumi editi per conto del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici tirature (e vendite) si aggirano sulle 2.000 copie. Ma del fiorire delle iniziative di editoria cinematografica Cesare De Michelis, accanto all'effetto della tv dà anche un'altra spiegazione: la crisi del cinema, presso quelli che avevano per esso interesse meno che superficiale, ha stabilito la voglia di capirne storia e meccanismi. E là dove i film degni di essere visti diventano piú rari, ci si rifugia nello studio e nell'interesse per i film del passato.
Discorso analogo quello della Guaraldi di Firenze, dove «Malafemmina», il libro di Patrizia Carrano sulla donna nel cinema italiano, stampato in 5.000 copie, è vicino ad essere esaurito, e sta per essere ristampato. Mentre il libro di Nanni Loy «Quale cinema per gli anni '80?», presentato in un momento in cui il dibattito sulla situazione del cinema è passato un po' in seconda linea rispetto ad altri problemi, ha venduto solo 3.000 copie (e si prepara a rilanciarlo alla prossima vampata del dibattito). Quanto alla tiratura della monumentale «Storia del cinema» di Gianni Rondolino, è stata, per ammissione dagli stessi responsabili della casa editrice Utet, valutata con un certo ottimismo in 10.000 copie. Ciononostante può essere considerato un successo, visto il costo dell'opera (L. 75.000) e la sua importanza, che non risponde certo alla radiografia del pubblico cosí com'è venuta delineandosi fin qui, il fatto che da giugno, quando l'opera è uscita, a dicembre, ne siano state vendute, principalmente attraverso l'organizzazione di vendite rateali, piú di 3.000 copie. Quali sono allora i titoli che autorizzano a parlare di boom dell'editoria cinematografica? Prima di tutti, naturalmente, le due raccolte di recensioni di Giovanni Grazzini pubblicate da Laterza. «Gli anni settanta in cento film» ha già superato le 40.000 copie vendute, ed ha avuto cinque edizioni: dopo l'esaurimento di una prima infornata, nel maggio 1976, di circa 10.000 copie, due edizioni in agosto, una a dicembre e una nel luglio 1977. Lo tallona «Gli anni sessanta in cento film», uscito nel giugno 1977, che ha venduto 20.000 copie ed è vicino all'esaurimento. Come spiegano alla Laterza questo successo senza precedenti? Con il nome di Grazzini naturalmente, cioè il nome di un critico conosciuto dal grande pubblico e che, al tempo stesso, non intimidisce come certa critica militante. Dall'altra, nuovamente, con l'utilità di un repertorio di film in un'epoca di film televisivi e di cineclub, e con la voglia di rileggere una stagione della nostra vita attraverso i suoi film. Oltre che, aggiungiamo, con l'efficace distribuzione di una grande casa editrice. Un caso a sé è quello della Einaudi, una veterana nel campo delle pubblicazioni di cinema. La sua collana di sceneggiature pubblicata dai Nuovi Coralli registra abbastanza fedelmente gli umori e le curiosità di un pubblico che, se da una parte cerca degli strumenti integrativi per la lettura dei film, dall'altra, attraverso un meccanismo di curiosità innescato dalle comunicazioni di massa, cerca anche nella sceneggiatura un prodotto piú facile dell'equivalente prodotto letterario.
Si spiega cosí perché la sceneggiatura di «Ultimo tango a Parigi» abbia

venduto 130.000 copie (non certo tutte destinate ai cinefili), «L'ultima donna» di Ferreri piú di cinquemila, quindicimila il «Casanova» di Fellini, giú per la scala della popolarità fino alle tremila copie di «Mr. Klein» di Joseph Losey. Appunto il livello di guardia delle pubblicazioni destinate al pubblico degli appassionati.
Su livelli alti (ma già spiegabili con i meccanismi di una distribuzione capillare ed efficace) si attestano le pubblicazioni di cinema della Feltrinelli. Il «Totò» di Franca Faldini e Goffredo Fofi è già arrrivato alla seconda edizione, se ne progetta una terza e veleggia oltre le 30.000 copie. «Capire con il cinema», la raccolta di recensioni che Fofi pubblicò sui «Quaderni Piacentini» e su «Ombre Rosse», «Positif» e «Il Nuovo Spettatore Cinematografico», è stato distribuito in 25.000 copie ed è in via di esaurimento. E la sceneggiatura de «La recita» di Anghelopulos, con cui Feltrinelli a dicembre ha battuto sul filo d'arrivo gli Editori Riuniti (esempio clamoroso dei doppioni che arrivano in libreria recentemente) ha venduto tutta la tiratura di 10.000 copie.
Stessi lusinghieri dati di vendita per la Milano Libri. La collana di volumetti monografici «Storia illustrata dal cinema» che, caso quasi unico nella recente editoria cinematografica, è tradotta dall'america Pyramid Books, grazie anche al prezzo di vendita piuttosto basso (arrivato ora a 2.100 lire, per un volume con un ricco repertorio fotografico) vende mediamente dalle dieci alle dodicimila copie, con ristampe di tre o cinquemila copie in concomitanza con le serie televisive dedicate a certi personaggi: è il caso, per esempio, di Bogart, Newman, Hepburn e Monroe.
Un successo può anche essere considerato, visto il prezzo di vendita piuttosto alto (L. 5.000) il volume di Francesco Savio edito da Sonzogno, «Ma l'amore no». 6.000 copie della I edizione sono andate rapidamente esaurite. In libreria è arrivata ora una ristampa, corredata questa volta di indici analitici e al prezzo di L. 8.000. E tira bene perfino la collana dei romanzi collegati ai film: «Taxi Driver» di Richard Elman, per esempio, ha venduto in quattro mesi quaranta mila copie, come il «Maratoneta», di Wilian Goldman, contro le 15.000 copie di «L'amico americano» di Patricia Highsmith e di «Il bisonte bianco» di Richard Sale – dati che rispecchiano abbastanza fedelmente il successo, nei primi due casi, dei film relativi, il successo in fieri del film di Wim Wenders, e il complessivo disinteresse per il film catastrofico di G. Lee Thompsom.
Si tratta insomma di un boom? In qualche misura, naturalmente, sí, anche se i dati disponibili sono quelli forniti da editori ed autori, e sono, oltre a tutto, generalmente poco aggiornati per i difficili meccanismi della distribuzione e quindi del controllo delle rese.
Certo, se non di boom in larghezza, della creazione di un pubblico nuovo, si tratta almeno di un'azione intensiva su quel pubblico di addetti ai lavori, di cinefili, di figli dei cineclub, di studenti o di curiosi di quanto passa sul video che può essere valutato appunto in un nucleo fisso di tre-quattromila persone, attorno a cui fluttua una frangia di incostanti.
Una conferma viene anche dalla ormai triennale esperienza della Libreria dello Spettacolo Il Leuto di Roma, che ha una clientela fissa, schedata con indirizzi e specifici campi di interesse, di un migliaio di persone, oltre a un centinaio di "corrispondenti" in altre città d'Italia che le si rivolgono

per essere regolarmente informati delle novità, Qual'è il compito – e il merito – piú importante di una libreria specialistica di questo tipo? Il fatto che, accanto al reperimento di pubblicazioni e di libri rari o esteri, contribuisce a creare un deposito permanente del libro di cinema, che altrimenti, dopo sei mesi, nelle librerie normali è esaurito e non si trova piú.
Tutti questi dati e questi elementi – anche se calcolati in base a rilevazioni empiriche – hanno convinto gli editori a intensificare le iniziative di editoria cinematografica, magari in modo non troppo programmatico, e cioè seguendo gli umori degli autori, le idee nell'aria, la disponibilità di materiali.
Da Marsilio, per esempio, sta per uscire «I film della mia vita» di Truffaut, e, da Pratiche, sempre di Truffaut, l'intervista a Hitchcock. A «Il cinema neoralista» di Mario Verdone, edito da Célebes, e a «Gli anni del neorealismo», di Alfonso Canziani, della Nuova Italia, sta per aggiungersi, da Sonzogno, una raccolta di scritti di Francesco Savio sullo stesso periodo, a cura di Tullio Kezich. Nei prossimi mesi un'altra protagonista sarà la commedia all'italiana: si annunciano un libro di Tati Sanguinetti e M. Lombezzi presso il Formichiere, un libro a piú voci a cura di Valerio Caprara presso Feltrinelli, con tanto di glossario per voci, e, presso Guaraldi, una commedia all'italiana a cura di Roberto Salvatori.
Altri progetti sulla cinematografia italiana? Sempre da Guaraldi un «Cinema e storia d'Italia» di Giovanni Rossi, presso il Formichiere una serie di interviste a registi italiani di Aldo Tassone, da Milano Libri, nella solita collana fotografica, un libro di Goffredo Fofi su Anna Magnani, che farà coppia con uno di Chiara Valentini dedicato invece a Eduardo, e un album su Visconti da Sonzogno. Sono in programma anche due libri sul film musicale, uno di Fabrizio Gabella per Sonzogno e uno sul musical americano, di Maurizio del Ministro, presso Vallecchi, oltre che un saggio sul cinema "mélo" di Fabio Carlini per Il Formichiere. Un volume di fantascienza, a cura di Fabio Carlini e di G. Asciuto, sempre presso Il Formichiere con schede critiche, glossario, illustrazioni: uno di Gainnalberto Bendazzi, ancora per il Formichiere, sul cinema d'animazione. E altro ancora. Gremese annuncia una collana sugli attori italiani il cui primo numero è dedicato a Isa Miranda ed è curato da Orio Caldiron. Vallecchi comincia anch'esso ad occuparsi di cinema, oltre che con il succitato libro sul film musicale, anche con una ricerca di Manuela Fontana sul nuovo cinema tedesco – «Film und Drang» –, un libro di Enzo Ungari dal probabile titolo di «Specchio delle mie brame» (l'autobiografia ideale di un cinefilo), uno di semiologia del cinema e uno sui film di propaganda fascista. Mentre da Guaraldi uscirà prossimamente uno dei pochi libri tradotti di questa stagione, «Cinema e psicanalisi», di Christian Metz.
Il Castoro e Moizzi continueranno nella loro enciclopedia monografica del cinema con da una parte, Chaplin, Tarkovski, Anghelopulos, Bellocchio, Robbe-Grillet, e Pollack e, dall'altra parte, Welles, De Santis, Rohmer, Polanski, Kubrick, Wilder, Chabrol, Walsh e Minnelli. Chi avesse intenzione di mettersi a lavorare su qualche autore è avvisato, come anche gli acquirenti. Il cerchio si sta chiudendo.
Il progetto piú ambizioso tra quelli annunciati (a parte una storia cinematografica d'Italia per schede che editore ed autori vogliono contornare di

mistero) è in cantiere da Marsilio. Si tratta di una storia generale del cinema dalle origini al sonoro curato da Adelio Ferrero, strutturata a brevi saggi (gli autori, tra gli altri, Guido Fink, Lino Micciché e lo stesso scomparso Adelio Ferrero), di cui dovrebbero uscire entro il 1978 tutti e tre i volumi, per non parlare delle iniziative editoriali che scaturiranno dalla fervida mente dei responsabili di rassegne, festival ed enti locali vari. Lo scaffale dei libri di cinema insomma, in poco piú di due anni, si è incredibilmente moltiplicato, e quasi esclusivamente con autori e testi di nazionalità italiana e con una progettazione "a getto selvaggio". Se si è creato un vero pubblico, lo si potrà scoprire solo dopo questa seconda ondata editoriale del 1978: se è vero che la prima solo a soddisfazione alcune necessità di base. Resta, in tutta questa vicenda editoriale, una sensazione di improvvisazione e un *laissez faire* intinto di provincialismo. E' vero che oggi acquistare i diritti di un libro straniero, e farlo tradurlo in modo professionale, costa in media piú che affidarne la stesura a un giovane critico d'assalto, ben felice, in cambio di pochi soldi, di avere un "titolo" in piú. Ma, ricorrendo all'estero, qualche volta il prodotto sarebbe di prima mano, l'informazione magari un po' obsoleta (per i tempi di contrattazione e di traduzione) ma piú ricca,meno legata ai corsi e ricorsi dell'attualità. Gian Piero Brunetta ricordava tempo fa su «Repubblica», tra i tanti possibili esempi, che è fresco di stampa «Sociologie du cinéma» di Pierre Sorlin, uno dei piú originali contributi allo studio del cinema italiano del dopoguerra. La prova che non si tratta di un boom ma di una nuova seria branca dell'editoria sarebbe che libri di questo tipo non venissèro lasciati a invecchiare all'estero.

Irene Bignardi

Schede

(a cura di **Aldo Bernardini** e **Guido Cincotti**)

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche; annate cinematografiche; documentazione.

GUIDO ARISTARCO: «Sotto il segno dello scorpione. Il cinema dei fratelli Taviani» - Messina/Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1977 pp. 263, ill. f.t., L. 5.000.

Ampia, articolata e documentata riflessione sul mondo ideologico e poetico espresso nei film dei fratelli Taviani. A una introduzione su *Ruffo '60*, radio-

dramma trasmesso nel 1975, e a un primo capitolo (*Razionale e irrazionale*), in cui si individuano i rapporti e le convergenze tra i temi trattati dagli autori e i classici del romanzo russo ottocentesco (Tolstoj in particolare), seguono approfondite analisi, ordinate cronologicamente, dei singoli film (da *Un uomo da bruciare* ad *Allonsanfan*), con ampie citazioni testuali dalle sceneggiature e con una particolare attenzione – tipica del metodo critico di Aristarco – alla verifica e al confronto delle fonti culturali, letterarie, storiche e filosofiche. L'autore mette così in luce l'evoluzione e le componenti del particolare modo con cui i Taviani, ricorrendo a strutture narrative sempre aperte e problematiche, applicano alla storia le categorie marxiane, inseguendo e verificando l'utopia della rivoluzione. In appendice un capitolo a parte è riservato al film *I dannati della terra*, realizzato nel 1969 da Valentino Orsini (il regista che collaborò con i Taviani alla regia dei loro primi film). Seguono la filmografia e un curioso, sintetico glossario di termini tecnici cinematografici (da «angolazione» a «stacco»). Indice dei nomi.

«Bolognini» - Roma, Ministero degli Affari Esteri della Repubblica Italiana, 1977, pp. 183, ill., s. p.

Il Ministero degli Affari Esteri sembra intenzionato a pubblicare una serie di "Appunti sul cinema italiano", in coincidenza con "settimane" o rassegne itineranti destinate soprattutto a diffondere all'estero la conoscenza dei nostri autori più rappresentativi. A giudicare da questo primo esemplare, dedicato a Bolognini, si tratta di volumi graficamente accurati, pubblicati in tre lingue (italiano, francese e inglese), che recano contributi critici e informativi di prima mano. Il volume su Bolognini comprende: una breve presentazione di Vittorio Cordero di Montezemolo (un direttore generale del Ministero); una intervista con Bolognini (a cura del critico francese Jean A. Gili); un saggio di Gian Piero Brunetta (*Letteratura e cinema nell'opera di Mauro Bolognini);* e infine note biografiche e filmografiche. L'intervista ricostruisce e commenta la formazione culturale e le tappe della carriera artistica del regista italiano; mentre nel suo saggio Brunetta colloca la sintetica analisi dei film maggiori di Bolognini nel contesto di certa tradizione "letteraria" del cinema italiano (che accanto a Bolognini trova impegnati altri importanti autori, come Lattuada e Visconti).

ADELIO FERRERO: «Il cinema di Pier Paolo Pasolini» - Venezia, Marsilio Editori (coll. "Saggi Marsilio"), n. 49, 1977, pp. 168, ill. f. t., L. 4.500.

Questo libro sul cinema pasoliniano, l'ultimo pubblicato da Adelio Ferrero prima della sua prematura scomparsa, procede all'analisi, molto densa e succosa, del complesso mondo espressivo e tematico dell'autore, facendo riferimento sia agli scritti teorici e poetici di Pasolini, sia alle più sintomatiche proposte di lettura e di giudizio avanzate su di lui dalla critica. L'analisi – in cui si sottolineano anche le ambiguità e i limiti della prospettiva ideologia e morale dell'autore – suddivide cronologicamente in quattro momenti l'arco di sviluppo della ricerca cinematografica pasoliniana; momenti significativamente sintetizzati dai titoli dei relativi capitoli: *Il cinema come luogo del sacro: da*

Accattone *al* Vangelo; *Le ceneri del corvo* (sulla "svolta" di *Uccellacci e uccellini*); *Il "cinema di poesia" e la riscoperta del mito* (da *Medea* a *Salò*). In appendice: filmografia e sintetica nota bibliografica.

DIANE JACOBS: «Hollywood Renaissance» — South Brunswick/New York, Barnes — London, The Tantivy Press, 1977, in 8°, pagg. 192, ill., $ 12.

Cinque saggi su Altman, Cassavetes, Coppola, Mazurski e Scorsese. Nell'introduzione l'A., che è una giovane studiosa presente da qualche anno nella pubblicistica americana, dà conto della scelta limitativa — sono esclusi nomi come Bogdanovich, Lucas, Malick, Allen, Spielberg, per citare i primi che vengono in mente — e traccia le linee di un'interessante interpretazione dei mutamenti connessi al cambio generazionale avvenuto nel cinema americano nel periodo a cavallo tra gli anni sessanta e la decade successiva. Come il precedente, quello americano attuale è un cinema di "generi" («la piú perfetta sublimazione dell'esperienza americana») ma passato attraverso i filtri della rivisitazione e della nostalgia, non consente codificazioni stilistiche e tematiche precise, non si coagula in una "scuola"; pure offre un *identikit* riconoscibile e assai diverso da quello della generazione a cui tien dietro. Né si tratta di una "superiorità" artistica o di un maggiore aggancio con la realtà: i modelli — a differenza di quel che accade in Europa con le varie "nouvelle vague" — non vengono riconosciuti bensí assunti esplicitamente e talvolta imitati. L'evento fondamentale è, secondo l'A., il mutato rapporto tra il produttore e le Case, da un lato, e tra il produttore e il regista dall'altro, con una maggiore assimilazione, da parte del primo, di corresponsabilità nel lavoro del regista ed il conseguente acquisto, da parte di entrambi, di maggior libertà. Fautrice del cinema "d'autore", la Jacobs non trascura però l'apporto sostanziale che alla definizione di un *mood* inedito han dato dei collaboratori creativi come taluni soggettisti, alcuni operatori (si pensi a uno Szgimund o a un Kovacs) e soprattutto uno stuolo di attori ed attrici che dopo un interregno abbastanza lungo han rinnovato radicalmente la grande tradizione interpretativa del cinema di Hollywood.

GERARD LENNE: «La mort à voir» — Paris, Ed. du Cerf (Coll. "7e Art", n. 63), 1977, in 16°, pagg. 163, s.i.p.

In tempi di ricorrente tanatologia può trovare giusta collocazione uno studio su un personaggio che, direttamente o no, riempie con assiduità la storia del cinema. Le riflessioni dell'A. sulla Morte nei suoi rapporti con lo schermo non danno però il pregio della chiarezza né dell'esaustività, se tra le centinaia di citazioni omettono, per fare un esempio, qualsiasi accenno a un film come *Ordet* e appena toccano di sfuggita *Il settimo sigillo* e in genere la tematica bergmaniana. Un'opera curiosa ma insoddisfacente, appena un embrione al quale peraltro sembra mancare un autentico asse tematico.

3 - Documentario; animazione; cinema sperimentale, non professionale, specializzato, scientifico.

BRUNO EDERA: «Full length animated feature films» - London/New York, Focal Press, 1977, pp. 199, ill. in e f.t., s.i.p.

Il volume, presentato dal noto autore di cartoni animati John Halas, è dedicato al lungometraggio di animazione. A una prima parte in cui si accenna alla tecnica di produzione dei film e alle tappe della evoluzione storica del genere nei vari paesi (con un capitolo particolarmente ampio su Walt Disney), seguono le schede, complete di dati e trame, dei principali lungometraggi di animazione prodotti nel mondo fino al 1974. Indice dei nomi.

6 - Problemi educativi, morali, politici, psicologici, sociologici, scientifici, religiosi.

SERGIO MICHELI: «Mass Media: intellettuali e pubblico» – Firenze, Luciano Landi Editore, 1977, in 8°, pagg. 101, L. 2.000.

Raccolta di saggi ed articoli (alcuni ormai fortemente datati) su alcuni aspetti della comunicazione di massa – in special modo televisione e cinema – e su problemi di metodologia critica. Marxista ortodosso, l'A. sembra in primo luogo preoccupato del rapporto che dovrebbe costantemente istituirsi tra l'artista e il pubblico, ed al quale gli sembra invece che sfuggano, il più delle volte, anche gli autori più "impegnati". I parametri critici dell'A. appaiono alquanto schematici, né esenti da una punta di riaffiorante zdanovismo.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie; bibliografie; cronologie.

VARI (a cura di): «Fant'America, 1 – Tod Browing, Lon Chaney» – Trieste, Azienda autonoma di soggiorno e turismo/La Cappella Underground, 1977, in 8°, pagg. 309 + indici, ill., s.i.p.

Catalogo della retrospettiva dei due grandi cineasti americani, maestri dell' "horror", tenutasi a Trieste nell'ambito del Festival della fantascienza (di cui si è riferito nello scorso n. 4). Oltre alle accuratissime filmografie – a cura rispettivamente di Eli Savada e Dewitt Bodeen: già nota quest'ultima, ma qui arricchita con apporti di altre fonti – il volume comprende un'imponente antologia di scritti critici, informativi o rievocativi, tutti già editi ma spesso rintracciabili con difficoltà e comunque mai tradotti, e due bibliografie. Un omaggio che si risolve in un concreto apporto a una miglior conoscenza delle due figure, oggi al centro di un'accanita rivalutazione.

Povero Fellini, decadente e sfruttato – Il *Casanova di Fellini* viene severamente giudicato in un articolo della Pravda del 1° luglio come esponente massimo di una corrente "decadentista" che sembra prevalere nel cinema occidentale. La "tragica crisi" del regista italiano sarebbe testimoniata dai giudizi negativi che lo stesso Fellini avrebbe formulato sul suo ultimo film e dalla sua incapacità a rompere «il circolo vizioso» della propria disperazione, della quale i magnati del cinema approfittano, sfruttandolo. Tutt'altra cosa con Bernardo Bertolucci il quale, magari, in *Novecento* eccede un po' nelle scene "osée", però cammina nel solco di una tendenza sociale che riceve «gl'impulsi piú vivi dalla vita del popolo».
Piú circostanziato il quadro che, alcune settimane piú tardi, l'autorevole Literaturnaja Gazeta fa della triste condizione di atonia morale nella quale è precipitato l'autore del *Casanova.* L'intervista pubblicata dal giornale sovietico rende l'immagine di un Fellini cinico e incanaglito, ormai solo bramoso di assegni e di spaghetti. «E' un vero peccato – osserva accorato l'intervistatore – che un artista cosí sensibile ai problemi del secolo, ai suoi conflitti e alle sue passioni, si sia chiuso in un mondo di allusioni e di allegorie, ricercate ed artistiche finché si vuole, ma estremamente lontane dagli attuali problemi dei suoi contemporanei».
L'intervista della Gazeta viene seccamente smentita dall'interessato: «Non ho mai – afferma Fellini – incontrato il redattore di quel giornale».

Grolle d'oro a Saint Vincent – Nel corso del "gran gala del cinema" (lo chiamano ancora cosí) svoltosi il 2 luglio nel salone delle feste del Casinò sono state assegnate, per la venticinquesima volta, le tradizionali grolle d'oro (con contorno di coppe e targhe) ai cineasti italiani distintisi nella stagione '76-77. La giuria (Guglielmo Biraghi, Piero Gadda Conti, Giovanni Grazzini, Domenico Meccoli, Leone Piccioni, Gian Luigi Rondi, Massimo Tani, Carlo Trabucco, Mario Verdone) ha cosí distribuito i suoi favori: grolla per il miglior film a *Il deserto dei Tartari* di Valerio Zurlini; per il miglior attore ad Alberto Sordi per *Un borghese piccolo piccolo;* per la migliore attrice non assegnata, in omaggio al regolamento che esclude i doppiaggi. Targhe "Mario Gromo" per gli esordienti; per la regia, "ex aequo" a Giorgio Ferrara e a Nanni Moretti, rispetti-

vamente per *Un cuore semplice* e per *Io sono un autarchico;* per l'interpretazione maschile a Gerardo Amato (*Una vita perduta*), per quella femminile a Cinzia De Carolis (*Malia*). Una "coppa valdostana" (premio per una casa produttrice o distributrice) all'Italnoleggio Cinematografico.

Turismo a Bardonecchia – L'itinerante rassegna annuale del film turistico, giunta alla sedicesima edizione, ha trovato stanza, nella prima settimana di luglio, a Bardonecchia. I premi principali sono andati a *Ciao Italia* di Emilio Marsili, prodotto dalle Ferrovie dello Stato, a *L'Abruzzo? Prendilo è tuo!* di Tonino Valerii, prodotto dall'omonima Regione, a *Pievi romaniche in Lucchesia* di Pino Adriano (produzione LUCE), a *L'Umbria* di Folco Quilici, per le serie «L'Italia vista dal cielo», a *Palermo liberty* di Ugo la Rosa. Premi e riconoscimenti minori hanno accontentato un po' tutti.

Cinema e TV a Chianciano – L'annosa *querelle* dei rapporti tra il cinema e la televisione, delle reciproche influenze e delle possibili concorrenze sleali è stata ripresa nel corso di un convegno svoltosi a Chianciano l'8 e il 9 luglio in concomitanza con l'assegnazione del quinto premio della critica televisiva. In chiave problematica (Gambetti), politica (Valmarana), bottegaia (Bruno), sociologica (Gaudio) i vari aspetti del problema sono stati ampiamente sviscerati e discussi. Tutto è poi confluito nell'assegnazione di alcuni "vip d'oro", futili nel nome e nella sostanza visto che è stato premiato pure il ministro.

Cinema stampato a Ferrara – Che l'editoria cinematografica stia conoscendo in Italia un autentico "boom", sulla scia di quel che da tempo e in misura molto maggiore accade all'estero, è un fatto evidente (alle cui dimensioni, caratteristiche e problemi dedichiamo una nota in questo stesso fascicolo). Al fenomeno è stato dedicato un convegno, svoltosi a Ferrara l'11 e 12 luglio, nell'ambito della seconda rassegna "Il cinema e la città" promossa da comitati locali in collaborazione col S.N.C.C. Sono stati in particolare affrontati i problemi della collocazione del libro di cinema nell'ambito dell'editoria nazionale e sono state ascoltate le testimonianze di numerosi autori, per lo piú docenti universitari, che coltivano questo settore un tempo cosí ostico ed osteggiato ma da qualche tempo blandito e adulato anche da alcune delle maggiori case editrici, le quali hanno scoperto – o deciso – che esso può esser sufficientemente redditizio.
Il convegno avrà un seguito nel 1978 e nel 1979. Per il '78 è previsto l'esame delle riviste cinematografiche.

Film e moschetto – Mancava; ma ora c'è. E' il Festival del film militare; è internazionale e quindi accomuna vincitori e vinti di tutte le possibili guerre. Ha una sede appropriata a Versailles, e si è svolto nella seconda settimana di luglio. Per la cronaca, anzi per la Storia, si sono divisi il massimo premio Gran Bretagna ed U.R.S.S.; ma anche la pacifica Svizzera ha avuto il suo riconoscimento.

Cinema dannunziano – Con un convegno sul tema "D'Annunzio e il dannunzianesimo nel cinema italiano", svoltosi a Gardone Riviera il 14 e 15 luglio, si è conclusa una rassegna dedicata ai film basati su opere letterarie dello scrittore abruzzese o a cui egli collaborò (vedi le leggendarie didascalie di *Cabiria*) o che infine s'ispirano piú o meno direttamente a quella singolare variazione del decandentismo europeo che fu il dannunzianesimo. I film, sia muti che sonori, erano stati messi a disposizione dalla Cineteca Nazionale, dalla Cineteca Italiana di Milano e dal Museo del Cinema di Torino, in collaborazione con la Fondazione del Vittoriale, promotrice della minifestazione. Alla tavola rotonda, presieduta da Giovanni Grazzini, hanno partecipato con relazioni e interventi numerosi studiosi e docenti universitari.

Precipita in Italia la crisi del cinema – 60 milioni di spettatori in meno rispetto al 1975: questa cifra, che corrisponde a un

calo percentuale dell'11.5%, testimonia con eloquenza l'ampiezza della crisi dello spettacolo cinematografico, accentuatasi nel 1976 e destinata ad aggravarsi ulteriormente nel '77. Né vale, come controprova, osservare che gl'incassi sono aumentati, nello stesso periodo, del 3,5%, arrivando a toccare i 375 miliardi: si tratta di un aumento illusorio, che in termini reali corrisponde a una diminuzione secca. Anche le giornate di spettacolo sono diminuite, sia pur di poco. Questi dati, forniti dalla SIAE ai primi di luglio, hanno alimentato preoccupazioni e allarmismo, pur limitandosi a confermare e a fissare in cifre e percentuali dati e informazioni già conosciuti per grandi linee. Viene piuttosto da stupirsi di tanto stupore, quasi che l'Italia dovesse restare immune, in virtú di non si sa quale miracolo, da un fenomeno che da tempo ha interessato tutti i Paesi occidentali, soprattutto quelli europei, in maniera assai piú vistosa, e che per essere generalizzato non può non esser considerato attinente alla fisiologia piuttosto che alla patologia. Che la gente vada di meno al cinema è una constatazione che non può disgiungersi, realisticamente, dalla previsione che continuerà ad andarci sempre di meno. Indagarne le cause è cosa che spetta, certamente, ai sociologhi: prenderne atto, con senso di realismo e senza stracciarsi troppo le vesti, è cosa che si gradirebbe facessero i cosiddetti "operatori" del settore. E' infine da osservare che non sempre e necessariamente il cinema e lo spettacolo cinematografico s'identificano.

Pornooscar – Esclusi in genere dalla competizione annuale per gli Oscar, i realizzatori di film pornografici intendono rifarsi organizzando una loro gara privata, con tanto di votazioni segrete e attribuzione di statuette di bronzo ai vincitori (si chiamano "Erotica" e raffigurano, naturalmente, una donna nuda). La prima edizione del nuovo premio – che è sponsorizzato dalla Adult Film Association of America – si è svolta a Los Angeles il 28 luglio in un'atmosfera, assicurano le cronache, di «grande compostezza». Ben cinque delle 13 "Erotica" sono state appannaggio del film americano *The Opening of Misty Beethoven,* mentre altre quattro donnine nude sono andate al francese *Les félines.* Anche in questa particolare specialità, come si vede, si delinea una certa tendenza alla concentrazione delle preferenze su poche opere, particolarmente ricche di requisiti. Alquanto paradossale, dato il genere, è parsa l'assegnazione del premio per i migliori costumi. Un "Eroticon" speciale è infine stato attribuito a Gérard Damiano, produttore e regista di quel *Deep Throat* che con i suoi 57 milioni di dollari d'incasso viene a giusto titolo considerato il vessillifero del cinema disinibito, finalmente uscito dalla semiclandestinità e lanciato alla conquista dei mercati.

Premi per tutti a Mosca – Tredici film, su trentasei in concorso, hanno ottenuto premi alla decima edizione del Festival di Mosca, svoltosi dal 7 al 21 luglio. Viene confermata così la vocazione ecumenica di questa rassegna, dalla quale è raro che un regista, un attore, un paese produttore se ne tornino a casa a mani vuote. Quest'anno, come già nel 1975, sono stati distribuiti ben tre primi premi: a *Minimo* (t.l.: Il falco) del sovietico Georgij Daniela, a *El puente* dello spagnolo Juan Antonio Bardem e a *Az otodek pecset* (t.l.: Il quinto sigillo) dell'ungherese Zoltan Fábri. Anche i secondi premi sono stati tre, due i premi speciali della giuria, due quelli per i migliori attori e le migliori attrici, ed uno infine è andato al piccolo protagonista del film svedese *Elvis, Elvis.*
Caratteristica della rassegna moscovita è di porre tutti i Paesi concorrenti, grandi e piccoli, sul medesimo piano, senza trattamenti di favore: un film per paese (a parte una miriade di fuori concorso); solo i padroni di casa si sono riservati il privilegio di concorrere con due opere. Sono pertanto stati rappresentati ben trentacinque paesi dei cinque continenti, dagli Stati Uniti a Cuba, dall'Italia all'Iran,

dalla Francia all'Algeria, dalla Jugoslavia alla Siria, da Cuba al Vietnam alla Turchia. E' stata opinione comune, tuttavia che il livello generale dell'edizione di quest'anno sia da considerarsi abbastanza modesto.

Premio Bianchi – Il premio "Pietro Bianchi", istituito per onorare la memoria del finissimo critico e letterato, che fu per anni presidente del sindacato giornalisti cinematografici italiani, è stato attribuito per il 1977 a Mario Soldati, in riconoscimento del valore culturale della sua attività in campo letterario, cinematografico e televisivo.

Rassegna francese a Trieste – Seconda rassegna monografica, dopo quella del '76 dedicata al cinema americano, promossa a Trieste dalla Cappella Underground sotto gli auspici dell'azienda di soggiorno. Di scena il cinema francese degli anni settanta, rappresentato da 22 opere molte delle quali inedite in Italia e da registi mal noti o addirittura sconosciuti da noi: Téchiné, Pialat, Bellou, Santoni, Miller, Féret, Corneau, Comolli. Proiezioni (dal 18 agosto al 3 settembre) all'aperto, notevole concorso di pubblico, dibattiti: un embrione di festival che in qualche modo ricalca la formula degl' "Incontri" di Sorrento e che promette d'irrobustirsi negli anni venturi.

Circenses a Roma – L'estate romana è stata deliziata da una fastosa iniziativa del dinamico assessorato alla cultura del Comune. Dal 25 agosto al 18 settembre nella vasta area della Basilica di Massenzio (oltre tremila posti) è stata presentata un'ampia rassegna cinematografica, intitolata al "cinema epico" ma in realtà epica essa stessa per la vastità delle sue dimensioni, per la partecipazione del pubblico – in buona parte turisti, stanchi di bighellonare tutto il giorno per una città deserta e di rinchiudersi, *faute de mieux*, in albergo alle 9 di sera – e per la durata "monstre" di taluni spettacoli. Infatti la rassegna – che con spericolato eclettismo culturale è andata svariando da *Senso* a *C'era una volta il West*, da *Roma* a *Metropolis*, da *Carmen Jones* a *Moses und Aron* – ha avuto i suoi punti di forza in alcune "maratone no stop", dalle ore 9 di sera fino all'alba dell'indomani, nelle quali sono stati presentati interi cicli caratterizzati da un tema comune. la "saga delle scimmie", quella dei "peplum film" italioti, quella dei "prossimamente", quella dei film catastrofici e quella della fantascienza apocalittica. Non che rientrare in albergo alle 9 di sera, i turisti che lo volessero potevano addirittura disdire le camere e trasferirsi armi e bagagli nei ruderi del Foro.
Favorita anche da un mitissimo declinare dell'estate, l'iniziativa comunale, la cui organizzazione concreta è stata affidata ad alcune associazioni già note per l'ascetica concezione della cultura cinematografica a cui s'ispira la loro attività, ha conseguito un pieno successo: Massenzio ha registrato quasi sempre il "tutto esaurito", avallando così quell'idea del «superamento e rigenerazione del rito cinematografico» che era nei dichiarati propositi dei promotori.

Cinema scientifico a Venezia – Il settembre veneziano ha cercato di colmare il vuoto lasciato dalla Mostra ospitando tra il 18 e il 25 – non al Lido, ma nella più severa sede della Fondazione Cini – il 31° congresso internazionale di cinematografia scientifica.
Venti i paesi rappresentati, un centinaio i film d'informazione, di ricerca, d'insegnamento e di divulgazione proiettati al pubblico con traduzioni simultanee. Massiccia la partecipazione dei paesi orientali, che in questo campo vantano un'antica tradizione, degli Stati Uniti, della Francia (col più recente film di Jean Painlevé, patriarca riconosciuto del cinema scientifico). Durante le giornate congressuali sono state discusse relazioni e tenute tavole rotonde. L'italiano Virgilio Tosi è stato eletto nuovo presidente dell'associazione internazionale.

Decolla, finalmente, la Biennale – Il travagliatissimo cammino della Biennale veneziana sembra procedere finalmente verso un traguardo sicu-

ro. Che è quello del "dissenso" culturale nei paesi dell'Europa orientale: annunciato, smentito, anticipato, rinviato, vilipeso, boicottato, incoraggiato, abbandonato, ripreso, messo in forse da mille difficoltà obiettive e "indotte", assunto a cartina di tornasole delle residue possibilità, in una società come l'attuale, di una libera organizzazione di un evento culturale, il disegno enunciato in inverno da Ripa di Meana e da lui caparbiamente difeso quando anche attorno a lui si è fatto il vuoto totale, sta prendendo corpo e consistenza. Si farà, viene comunicato in luglio, tra ottobre e dicembre. E dopo qualche ulteriore sbandamento canicolare (come l'annuncio di un progetto e di un primo esempio di "museo volvente"), finalmente, in settembre, viene varato il programma. Che si svolgerà dal 15 novembre al 17 dicembre, sarà articolato in tre mostre (arti visive, libri-samizdat, cinema) e comprenderà nove convegni, ciascuno della durata di 2-3 giorni, dedicati ai vari aspetti del dissenso culturale (storia, musica, teatro, religione, ricerca scientifica, ecc.). Vi parteciperanno, oltre a studiosi occidentali, esponenti del dissenso in esilio e (ma questo appare un po' meno probabile) residenti nei paesi socialisti. Una serie di proiezioni quotidiane scandirà l'intera durata della manifestazione.

Intanto, come anticipazione, dal 24 al 26 settembre ha luogo presso l'Archivio storico di Ca' Corner (fiore all'occhiello della nuova Biennale) un seminario dal tema "Teoria e pratica del videotape nelle comunicazioni di massa. Aspetti sociologici e linguistici". Vi partecipano, svolgendo delle relazioni, Marshall McLuhan appositamente venuto da Toronto, Franco Ferrarotti ed Enzo Forcella.

Ripa di Meana ha motivo di gongolare. Euforico, discetta in un'intervista a «Prospettive del mondo» sui fondamenti teorici di una cultura socialista. Né lo turbano piú che tanto le ultime punzecchiature della «Literaturnaja Gazeta», che definisce «una provocazione» la pubblicità accordata dalla Biennale a «un gruppo di rinnegati»; o la sortita del poeta Nanni Balestrini e dello psicoanalista Elvio Fachinelli, i quali invocano dalla Biennale l'organizzazione di un convegno sul "dissenso italiano". Altrimenti, minacciano, dovremo organizzarlo noi.

GLI ADDII

CARTER DE HAVEN

Morto il 20 luglio, all'età di 90 anni. Attore di "vaudeville" fin dai primi anni del secolo, cominciò a occuparsi di cinema verso il 1915, apparendo come attore in alcuni film, dei quali talvolta figurava anche come regista. In seguito passò alla produzione, ma riapparve come attore, in un ruolo marginale, in *The Great Dictator* (1940) di Chaplin, del quale quattro anni prima era stato assistente per *Modern Times*. Padre di Gloria de Haven, "stellina" della M.G.M. negli anni '40. (V. anche la voce *De Haven, Carter* di Mario Quargnolo, in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. II, Roma, 1959).

JOHN HOWARD LAWSON

Morto a San Francisco il 12 agosto, all'età di 81 anni.
Uno dei grandi "radicals" del cinema americano, perseguitato dal maccarthismo e incluso nella lista nera di coloro che non dovevano ottenere lavoro. Dal 1947 poté infatti collaborare solo anonimamente ad alcune sceneggiature. Di cinema aveva cominciato a occuparsi verso la metà degli anni '30, come sceneggiatore e fondatore della Screen Waiters Guild e, nel 1937, della Frontier Film, produttrice di documentari d'ispirazione antifascista. Come sceneggiatore non ha legato il suo nome ad opere di particolare rilievo, se si eccettuano alcuni film realizzati durante la guerra, tra i quali *Sahara* (1943) e *Counter-Attack* (1945), entrambi diretti da Zoltan Korda, di palese impostazione filosovietica, che non poco contribuirono a giustificare l'accusa di "attività antiamericana" che gli venne rivolta all'epoca della guerra fredda.
Rilevante la sua attività di teorico e di divulgatore delle tecniche cinematografiche, a cui si dedicò in modo quasi esclusivo dopo la radiazione dai "quadri" di Hollywood. «Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting» (1949) e «Film: the Creative Process» (1964), entrambi tradotti in italiano (il primo presso le edizioni di «Bianco e Nero») sono due trattati di rigorosa impostazione pur nella finalità eminentemente pratica che perseguono, mentre «Film in the Battle of Ideas» (1953), anch'esso tradotto, è soprattutto la testimonianza e l'elaborazione delle sue posizioni ideologiche, legate a quelle della sinistra marxista americana. (V. anche la voce *Lawson, John Howard* di Tino Ranieri, in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. III, Roma, 1959).

ELVIS PRESLEY

Morto a Memphis (Tennessee) il 16 agosto, all'età di 42 anni, per un collasso cardiaco forse dovuto alle defatiganti cure a cui si sottoponeva per combattere l'obesità che lo affliggeva da anni e che aveva stroncato la sua carriera cinematografica. "Esploso" verso la metà degli anni 50 come cantante pop, aveva rapidamente acquistato lo scettro di "re del rock and roll", venduto centinaia di milioni di dischi, frantumato ogni record di popolarità, di vendite, di fanatismo divistico. Sull'onda del successo approdò anche al cinema: in meno di quindici anni apparve in circa trenta film, spesso tagliati sulla sua misura e tutti, benché talvolta diretti da registi di vaglia (Webb, Curtiz, Siegel, Thorpe), di irrilevante qualità artistica. Lo stesso Presley, che fu indubbiamente un geniale uomo di spettacolo, non si può dire che possedesse la stoffa del vero attore cinematografico.
La sua fine prematura e crudele ha suscitato, soprattutto negli Stati Uniti ma anche in altre parti del mondo (meno in Italia, rimasta sempre alquanto refrattaria al fascino debordante di "The Pelvis") nuove ondate di isterico fanatismo. Ai funerali, svoltisi in forma "privata", hanno assistito piú di 100mila persone, che han seguito con commozione il corteo di dieci Cadillac tutte bianche e si sono poi accalcate davanti ai cancelli del cimitero di Memphis. Non sono mancati gli svenimenti e i tentati suicidi. Si ignora se, fra gli astanti, vi fosse un futuro Dos Passos. Qualche giorno dopo alcuni individui sono stati arrestati mentre tentavano di trafugare la salma. Naturalmente le vendite dei dischi incisi dal cantante, che da anni procedevano a ritmo blando, hanno registrato una vertiginosa impennata. (V. anche la voce *Presley, Elvis* di Ernesto G. Laura, in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. V, Roma, 1962).

DELMER DAVES

Morto il 17 agosto a Jolla (California) all'età di 73 anni. Inattivo da oltre dieci anni, era stato tra il 1943 (esordio con *Destination Tokyo*) e la fine degli anni 50 (dopo un intenso passato come attore e poi come sceneggiatore) un prolifico e rispettabile professionista della regía, con qualche guizzo di genialità (la prima parte di *Dark Passage*, 1947,

con Humphrey Bogart). Specialista in «western» a volte problematici (*Drum Beat*, 1953, *3: 10 to Yuma*, 1956), acquistò fama, soprattutto in Europa, con quel *Broken Arrow* (1950) che venne da taluni scioccamente etichettato come il "primo" western favorevole agl'indiani. La scomparsa di Daves è comunque un'altra delle grandi perdite che subisce una Hollywood ormai tramontata. (V. anche la voce *Daves, Delmer* di Tino Ranieri, in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. II, Roma, 1959).

ANDREAS WINDING

Morto a Parigi il 18 agosto, all'età di 49 anni, per collasso cardiaco. Già assistente di Claude Renoir, negli ultimi quindici anni si era affermato come eccellente direttore di fotografia. *Playtime* (1965-67) di J. Tati è il titolo piú prestigioso della sua carriera; ma anche H. G. Clouzot per *La prisonnière* (1967-68), R. Clément per *La maison sous les arbres* (1971), Costa-Gavras per *Section Spéciale* (1975) si erano avvalsi della sua collaborazione; e ancora J. C. Brialy, J. L. Bertucelli, A. Cayatte, E. Molinaro ed altri.

GROUCHO MARX

Morto a Los Angeles il 19 agosto all'età di 87 anni, dopo lunga degenza dovuta ai postumi di una polmonite. Ultimo superstite di un "team" ineguagliabile (a parte Gummo, tuttora vivente ma estraniatosi da circa cinquant'anni) del quale peraltro egli venne considerato il "cervello". Ai fratelli Marx converrà dedicare, sulle pagine di questa rivista, uno studio appropriato; qui s'intende ora, oltre che registrare la scomparsa di Groucho, ricordare la vivida fantasia, la beffarda estrosità, il compiaciuto istrionismo, la burbanzosa iattanza, l'aggressivo "gallismo" che caratterizzarono il suo personaggio; e la sua funambolesca loquacità tutta basata sul "nonsense" e sulla programmatica demolizione delle invenzioni piú stantie del linguaggio verbale. Puntuale contrappunto al lunare mutismo di Harpo e alla zotica concretezza di Chico, il logorroico dandismo di Groucho - riversato anche sulla carta: negli ultimi anni della sua vita ha scritto un numero inverosimile di libri, nei quali ritrovi la stessa sublime improntitudine del suo personaggio - diede un tocco inarrivabile di classe al trio, consegnando al ricordo opere in sé non eccelse quali *The Cocoanuts* (1929), *Monkey Business* (1931), *Duck Soup* (1933), *A Night at the Opera* (1935), per citar le maggiori ma senza trascurare le altre (in tutto una dozzina) che in qualche modo beneficiarono della catastrofica invadenza dei tre. Tenace e caparbio piú dei fratelli, Groucho continuò anche da solo, nel dopoguerra, ad apparire sovente sullo schermo; e negli ultimi vent'anni si conquistò anche una gloria televisiva come conduttore di una rubrica di quiz, di quelle che settimanalmente inchiodano davanti al video non meno di ottanta milioni di americani. (V. anche la voce *Marx, Brothers* di Ernesto G. Laura, in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. IV, Roma, 1961 e Aggiornamenti e integrazioni 1958-71, vol. II, Roma, 1974).

ALEX SEGAL

Morto a Hollywood il 22 agosto all'età di 62 anni. Si era distinto nel dopoguerra come promettente regista di teatro, vicino all' "entourage" di Lee Strasberg. Anche in televisione, dove fu attivo soprattutto negli anni 50, si fece apprezzare come uomo di talento. Nel cinema esordí nel '56 con *Ransom!*, notevole studio psicologico sulle reazioni di un uomo cui hanno rapito il figlioletto. Ma la successiva carriera – nella quale si incontra il fallimentare *Warlow* e *The Eye of the Cat* – fu alquanto deludente: Segal non mantenne le brillanti promesse degli esordi e si lasciò sopravanzare dal folto stuolo di esordienti degli anni a cavallo tra le decadi sessanta e settanta. (V. anche la voce *Segal, Alex* di Ernesto G. Laura, in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. VI, Roma, 1964).

SEBASTIAN CABOT

Morto il 23 agosto a Vic-

toria (Canada) all'età di 58 anni, per un attacco cardiaco. Nato a Londra, si era fatto apprezzare in teatro in composizioni di carattere ed era apparso poi in alcuni film tra cui *Giulietta e Romeo* (1954) di Castellani. Trasferitosi in USA nel 1955 era diventato popolarissimo per un'interminabile serie televisiva basata sui «Tre moschettieri» nella quale aveva sostenuto il ruolo di Porthos.

PEDRO LOPEZ LAGAR

Morto il 23 agosto a Buenos Aires, all'età di 70 anni. Madrileno di nascita, era entrato assai giovane nella compagnia di Margarita Xirgú, specializzata nel repertorio lorchiano. Durante una "tournée" in Argentina fu chiamato a interpretare, nel 1938, la trascrizione cinematografica di *Bodas de sangre.* Si stabilí allora in America Latina e per circa trent'anni fu incisivo protagonista di film per lo più drammatici, sia in Argentina che in Messico. Fu uno degli attori preferiti di Mario Soffici, Luis Cesar Amadori, Roberto Gavaldón. (V. anche la voce *Lopez Lagar, Pedro* di Juan Carlos Fisner, in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. III, Roma, 1959).

JEAN HAGEN

Morta il 29 agosto a Woodland Hills (Los Angeles) all'età di 54 anni. Suo vero nome Jean Verhagen. Attrice teatrale e radiofonica, apparve tra il 1949 (*Adam's Rib* di George Cukor) e il 1962 (*Panic in Year Zero* di Ray Milland) in una ventina di film, quasi sempre in parti di antagonista o di "spalla". Bellezza aggressiva e sensuale (*The Asphalt Jungle,* 1950, di John Huston, *The Big Knife,* 1955, di Robert Aldrich), seppe ben adattarsi alle sornione eleganze di *Singin' in the Rain* (1952) di Stanley Donen. Nel '62 abbandonò il cinema, restando tuttavia attiva in radio e in televisione. I titoli citati valgono, evidentemente, a conservarle un buon posto nel ricordo degli estimatori di un certo cinema americano. (V. anche la voce, *Hagen, Jean* di Ernesto G. Laura, in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. III, Roma, 1959).

HENRY C. POTTER

Morto il 31 agosto, a Hollywood, all'età di 73 anni. Il suo nome è indissolubilmente legato a *Hellzapoppin'* (1941), eccezionale esplosione di comicità "nonsensical" motoria e verbale, in cui una serie interminabile di "gag" sembrarono ricondurre il cinema comico alle sue origini piú gloriose. Potter proveniva dal teatro, dove aveva lavorato fino al 1935: e al teatro attinse assai spesso gli argomenti per i suoi filn, per lo piú commedie brillanti o sentimentali. Ma almeno con *Hellzapoppin'* – basato anch'esso su un "musical" di successo – seppe liberarsi da ogni soggezione al linguaggio teatrale, cercando di conseguire un ritmo prettamente cinematografico. Per il resto fu un regista di rispettabile "routine": *The Cowboy and the Lady* (1938), *Mr. Lucky* (1943), *The Farmer's Daughter* (1947), *You Gotta Stay Happy* (1948) oltre a *The Story of Vernon and Irene Castle* (1939), creato per la coppia danzante Astaire-Rogers, sono i titoli piú ricordevoli di questo professionista ineccepibile e gradevolmente manierato. (V. anche la voce *Potter, H.C.* di Ernesto G. Laura, in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori,vol. V, Roma, 1962).

ETHEL WATERS

Morta il 1° settembre a Chatsworth (California) all'età di 77 anni. Una delle piú grandi cantanti della storia del "blues". Creatrice di successi come «Dinah» e «Stormy Weather», protagonista di grandi spettacoli musicali a Broadway, interpretò alcuni film negli anni '40 e '50 tra i quali, trascurando gl'inevitabili personaggi di governanti negre dal cuore d'oro, merita menzione il film "all negro" *Cabin in the Sky* (1943) di V. Minnelli, in cui affermò un poderoso talento di attrice.
(V. anche la voce *Waters, Ethel* di Silvana Forni in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. VII, Roma, 1967).

EUGEN SCHÜFFTAN

Morto a New York il 6 set-

tembre all'età di 84 anni. Uno dei piú grandi direttori di fotografia della storia del cinema, collaboratore – in Germania, dov'era nato – di Lang, di Siodmak e di Dupont, in Francia – dove soggiornò per sei anni fino allo scoppio della guerra – di Pabst, L'Herbier, Ophüls,Carné (basti un titolo: *Quai des brumes*, 1938) – in America – dove si trasferí nel '40 assumendo la cittadinanza nel '47 – di Clair, Sirk, ancora Siodmak. Nel dopoguerra si divise tra U.S.A., Francia ed altri paesi europei, ponendo il suo eccelso professionismo al servizio anche di film non particolarmente ambiziosi. Nel 1962 ebbe l'Oscar per *The Hustler* di Rossen. Maestro dei chiaroscuri e degli sfumati, fu anche un tecnico di grandi capacità: il "sistema" che porta il suo nome (espediente illusionistico d'ingrandimento di modellini da giustapporre a elementi scenografici di grandezza naturale) fu da lui escogitato nel 1923 e per la prima volta applicato in *Metropolis* di Lang; e resta tuttora alla base di molti successivi e piú elaborati sistemi di trucchi cinematografici. (V. anche la voce *Schüfftan, Eugen* di Leonardo Autera e Roberto Chiti, in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. VI, Roma, 1964).

ZERO (SAM) MOSTEL

Morto l'8 settembre a Philadelphia, all'età di 62 anni, per un attacco cardiaco. La morte improvvisa ha interrotto la seconda giovinezza artistica di questo attore, che era approdato al cinema nel 1950 (a parte una sporadica esperienza di sette anni prima) dopo essersi fatto apprezzare come fantasista, imitatore e presentatore in "night clubs". Corpulento e molliccio, fu un inquietante *villain* in *Panic in the Streets* (1950) di Kazan e in *The Enforcer* (1950) di Windust-Walsh. Ben presto però la sua carriera cinematografica venne stroncata dalla persecuzione maccarthista: rifiutatosi di deporre davanti al comitato per le indagini sulle attività antiamericane, le porte degli "studios" hollywoodiani gli si chiusero inesorabilmente. Ripiegò nuovamente sul teatro, sia musicale («A Funny Thing Happened on the Way to the Forum», «Fiddler on the Roof») sia drammatico («Rhinoceros», «The Merchant of Venice», rimasto però allo stato di progetto), conseguendovi un prestigio indiscusso pur se limitato al pubblico delle grandi città americane. Solo a metà degli anni sessanta, in occasione della versione filmica *A Funny Thing* (1966), il cinema si ricordò di lui: e fu un ritorno clamoroso, che gli ridiede successo e notorietà internazionali. *The Producers* (1967) di Mel Brooks e *The Front* (1976) sono fra le tappe piú significative di questa recuperata giovinezza artistica, tardivo riconoscimento di un talento eccezionale, estroverso e buffonesco ma sorretto da una vivida esperienza umana. Il suicidio dell'autobiografico personaggio di *The Front* resta, oltre che la piú significativa pagina cinematografica del regista Allen, il suggello poeticamente premonitore della carriera di uno dei più grandi tra gli attori "buffi" del cinema americano. (V anche la voce *Mostel, Zero* di Franco Castelnovi, in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. IV, Roma, 1961).

LEOPOLD STOKOWSKI

Morto a Philadelphia il 13 settembre, all'età di 95 anni. Polacco di origine, inglese di nascita, irlandese di educazione e americano di adozione, fu uno dei piú famosi direttori d'orchestra del suo tempo. Il suo nome è legato al cinema per due circostanze: una, alquanto futile, la direzione (e l'apparizione in "silhouette") della colonna musicale di *Fantasia* (1940) di Disney; l'altra, più rilevante, l'essere stato qualche anno prima l'accompagnatore ufficiale di Greta Garbo in una lunga vacanza romantica a Capri e in Svezia: una delle pochissime infrazioni che la Divina fece alla sua regola costante di ritrosa riservatezza. Tale regola fu invece sconosciuta a Stokowski, che in tutta la sua vita amò la pubblicità piú ancora, forse, della stessa musica. (V. anche la voce *Stokowski, Leopold* di Ermanno Comuzio, in

«Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. VI, Roma, 1964).

MARIA CALLAS

Morta il 16 settembre a Parigi, all'età di 54 anni. Gloria e vanto imperituro del teatro lirico, che dopo i guasti prodotti da decenni di naturalismo riportò ai fastigi del belcanto neoclassico e protoromantico, viene qui ricordata per l'unico film di cui fu protagonista, *Medea* (1970), un'opera minore di Pier Paolo Pasolini.

PRIMAVISIONE

Film usciti a Roma dal 1° luglio al 30 settembre 1977

a cura di **Franco Mariotti**

Ab Morgen sind wir Reich und Glücklich – v. **Soliti ignoti colpiscono ancora, I - E una banca rapinammo per fatal combinazion**

Aces High/Le tigre du ciel (La battaglia delle aquile) – **r.**: Jack Gold – **asr.**: Derek Cracknell – **s.**: basato sul dramma «Journey's End» di R.C.Sherriff – **sc.**: Howard Barker – **f.(Technicolor):** Gerry Fisher – **f. aerea:** Peter Allwork – **scg.**: Syd Cain – **c.**: Philippe Pickford – **mo.**: Anne V. Coates – **m., dm.**: Richard Hartley – **consiglieri tecnici:** generale di brigata Alan Wheeler, colonnello d'aviazione Dennis David – **piloti:** Tony Bianchi, James Gilbert, Iain Weston, Neil Williams – **int.**: Malcolm McDowell (maggiore John Gresham), Christopher Plummer (Sinclair), Simon Ward (Crawford), Peter Firth (Stephen Croft), Sir John Gilgud (il preside), Trevor Howard (tenente col. Silkin), Richard Johnson (col. Lyle), Ray Milland (comandante Whale), David Wood (Thompson), David Daker (Bennett), Barry Jackson (Joyce), Ron Pember (Eliot), Elliott Cooper (Wade), Cristopher Blake (Roberts), Jane Anthony (Katherine), James Walsh (attendente del magg. Gresham), Tim Pigott-Smith, Pascale Christophe, Jacques Maury, Gilles Béhat, Evelyn Cordeau, Judy Buxton, Penny Irving, Tricia Newby, Jeanne Patou, John Serret, Gérard Paquis, Paul Henley, Paul Rosebury, David Arnold, Jean Driant, James Cormack, Ronald Viner, Steven Pacey, Kim Lotis, Colin Rix – **dp.**: Donald Toms – **p.**: S. Benjamin Fisz per S. B. Fisz Productions, Londra/Productions Jacques Roitfeld, Parigi – **pa.**: Basil Keys – **o.**: Gran Bretagna-Francia, 1976 – **di.**: Gold – **dr.**: 120'.

A chacun son enfer-Autopsie d'un monstre (Autopsia di un mostro) – **r., s., sc.**: André Cayatte – **ad., d.**: Jean Curtelin – **f.(Panoramica, Colore):** Maurice Fellous – **scg.**: Robert Clavel – **mo.**: Paul Cayatte – **m.**: Vladimir Cosma – **int.**: Annie Girardot (Madeleine Girard), Bernard Fresson (Bernard), Stéphane Hillel (Michel), Fernand Ledoux (il padre di Bernard), Leila Frechet (Laurence), Hardy Kruger (il commissario Bolar), François Perrot (il direttore della TV), Edith Scob (la folle), Anne-Marie Hanschke (la madre di Madeleine), Astrid Frank (Sylvie), Roger Mirmont – **dp.**: Jean Ker-

chner — **p.**: Paris Cannes Production, Parigi/Cinema 77, Berlino — **o.**: Francia-Germania Occ., 1976 — **di.**: Medusa distribuzione — **dr.**: 110'.

Addio innocenza addio — v. **Ya soy mujer**

A due passi dall'inferno — v.**Cloche de l'enfer, Le**

Agente 007 la spia che mi amava — v. **Spy Who Loved Me, The**

Airport '77 (Airport '77) — **r.**: Jerry Jameson — **r. 2ª unità:** Michael Moore — **asr.**: Wilbur Mosier, Bob Graner, Jim Nasella — **s.**: H.A.L. Craig, Charles Kuenstle, ispirato al film **Airport** basato sul romanzo di Arthur Hailey — **sc.**: Michael Scheff, David Spector — **f.**(Panavision, Technicolor): Philip Lathrop — **scg.**: George C. Webb, Mickey S. Michaels — **c.**: Edith Head — **mo.**: J. Terry Williams, Robert Watts — om., dm.: John Cacavas — **ca.**: «Beauty Is in the Eyes of the Beholder» di Tom o villivan, cantata dall'autore — **coordinatore volo:** Stan Barrett — **coordinatore navale: Manfred Zendar** — **int.**: Jack Lemmon (Don Gallagher), Lee Grant (Karen Wallace), Brenda Vaccaro (Eve Clayton), Joseph Cotten (Nicholas St. Downs III), Olivia De Havilland (Emily Livingston), Darren McGavin (Stan Buchek), Christopher Lee (Martin Wallace), Robert Foxworth (Chambers), Robert Hooks (Eddie), Monte Markham (Banker), Kathleen Quinlan (Julie), Gil Gerard (Frank Powers), James Booth (Ralph Crawford), Monica Lewis (Anne), Maidie Norman (Dorothy), Pamela Bellwood (Lisa), Arlene Golonka (signora Jame Stern), Tom Sullivan (Steve), M. Emmet Walsh (Dr. Williams), Michael Richardson (Walker), Michael Pataki (Wilson), George Furth (Gerald Lucas), Richard Venture (comandante Paul Guay), Ross Bickell (Johnson), Peter Fox (tenente Tommy Norris), Beverly Gill (3ª cameriera di bordo), Charles Macaulay (ammiraglio Corrigan), Tom Rosqui (Hunter), Arthur Adams (comandante Reed), Anthony Battagli (Benjy). Elizabeth Cheshire (Bonnie Stern), Charlotte Lord (2ª cameriera di bordo), Paul Tuerpe (ufficiale della piattaforma), Dar Robinson (Larry), Ted Chapman (capocuoco), Jim Arnett, Ron Burke, Chuck Hayward, Johana De Winter, Georg Whiteman, Jean Coulter (passeggieri), Chris Lemmon (radiotelegrafista), John Clavin (sovrintendente F.A.A.), John Kerry (luogotenente), James Ray Weeks (pilota), William Whitaker (radiotelegrafista), Janet Brady (passeggiera), Mary Nancy Burnett (sovrintendente al Radar), James Stewart (Philip Stevens), George Kennedy (Joe Patroni), Bill Jelliffe, Rick Sorensen (controllori), Peter Green, Asa Teeter (sommozzatori) — **dp.**: Lloyd Anderson — **pe.**: Jennings Land - **p.**: William Frye per Universal — **o.**: U.S.A., 1977 — **di.**: C.I.C. — **dr.**: 110'.

Amore targato Forlì, Un — **r.**: Riccardo Sesani — **asr.**: Umberto Angelucci — **s.**: R. Sesani, Brino Cortini — **sc.**: R. Sesani, B. Cortini, Franco Rossetti — **f.** (Colore): Alberto Spagnoli — **scg.**: Gian Francesco Ramacci — **c.**: Gaia Romanini Rossetti — **mo.**: Maurizio Tedesco — **m.**: Manuel De Sica — **int.**: Leonardo Mann (Stefano Santi), Rena Niehaus (Giorgia Muller), Adriana Asti, Mario Scaccia, Gigi Ballista, Umberto Raho, Roberto Bonanni, Enzo Guarini, Corrado Solari, Saverio Marconi, Giacomo Assandri, Claretta Algranti, Pippo Valenti, Riccardo Satta, Francesco Dadda, Luciano Bonanni, Romano Milani, Cesare De Vito — **p.**: Franco Rossetti per Pan Hubris Production — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Regionale — **dr.**: 90'.

Anatomia di un amore — v. **Sekret**

Anche il sesso è un affare di stato — v. **Sex Play**

And Soon the Darkness (Il mostro della strada di campagna) — **r.**: Robert Fuest — **asr.**: Ken Baker, Alain Bonnot — **s., sc.**: Brian Clemens, Terry Nation — **f.**(Technicolor): Ian Wilson — **scg.**: Phillip Harrison — **mo.**: Ann Chegwidden — **m.**: Laurie Johnson — **int.**: Pamela Franklin (Jane), Michele Dotrice (Cathy), Sandor Eles (Paul), John Nettleton (il gendarme), Clare Kelly (la maestrina), Hana-Maria Pravda (Madame

Lassal), John Franklyn (il vecchio), Claude Bertrand (Lassal) Jean Carmet (Rénier) — **dp.**: Serge Lebeau — **p.**: Albert Fennell, Brian Clemens per Associated British Productions — **o.**: Gran Bretagna, 1970 — **di.**: Indief (reg.) — **dr.**: 99'.

Annie Hall (Io e Annie) — **r.**: Woody Allen — **o.**: U.S.A., 1977 — **di**: United Artists

V giudizio di Vittorio Albano (Taormina '77) in questo fascicolo a p. 123 e altri dati a p. 136, e recensione di Giannalberto Bendazzi in questo fascicolo a p. 187

Anno zero guerra nello spazio — **r.**: Al Bradley [Alfonso Brescia] — **s., sc.**: A. Brescia, Aldo Crudo — **f.**(Vistavision, Colore): Silvio Fraschetti — **scg.**: Mimmo Scavia — **mo.**: Carlo Reali — **m.**: Marcello Giombini — **int.**: John Richardson, Yanty Somer, West Buchanan, Charles Borromel, Massimo Bonetti, Romeo Costantini, Katia Christine, Daniele Dublino, Giuseppe Fortis, Percy Hogan, Eleonora King, Malisa Longo, Vassili Karamesinis — **p.**: Luigi Alessi per Nais Film — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: C.I.A. Cinematografica — **dr.**: 100'.

Ape (Super Kong) — **r.**: Paul Leder — **s., sc.**: Joseph Morgan, W. Huber — **f.**(Colore): **m.**: Bruce Mackae — **int.**: Rod Arrants, Joanne De Verona, Alex Nicol, Gilda McDonald, Frank Taylor, Alex Barrymore, Peter Fort, Robert Havers, Susanna Walsh, Arthur Norton, James Martin Graw, Nelson Gray, Lynne Bennett — **p.**: P. Leder, K.M. Yeung per Jack Harris-Lee Ming Film Company — **o.**: Corea del Sud, 1976 — **di.**: Fida Cinematografica — **dr.**: 90'.

Apprendiste, Le — v. **Lehrmadchen-Report**

Argos il fantastico Superman — v. **«Santo» contra los asesinos de la mafia**

Audrey Rose (Audrey Rose) — **r.**: Robert Wise — **asr.**: Art Levinson, Leslie Moulton — **s.**: basato sul romanzo di Franck De Felitta — **sc.**: F. De Felitta — **f.**(Panavision, Colore DeLuxe): Victor J. Kemper — **scg.**: Harry Horner, Jerry Wunderlich — **c.**: Dorothy Jeakins — **t.**: Franck Griffin — **mo.**: Carl Kress — **m., dm.**: Michael Small — **orch.**: Jack Hayes — **so.**: Tom Overton, William McCaughey, Aaron Rochin, Michael J. Kohut — **int.**: Marsha Mason (Janice Temploton), Anthony Hopkins (Elliot Hoover), John Beck (Bill Templeton), Antony Hopkins (Elliot Hoover), John Beck (Bill Templeton), Susan Swift (Ivy Templeton / Audrey Rose), Norman Lloyd (Dr. Steven Lipscomb), John Hillerman (Scott Velie), Robert Walden (Brice Mack), Philip Sterling (giudice Langley), Ivy Jones (Mary Lou Sides), Stephen Pearlman (Russ Rothman), Aly Wassil (Maharishi Gupta Pradesh), Mary Jackson (madre Veronica), Richard Lawson (1° poliziotto), Tony Brande (detective Fallon), Elisabeth Farley (Carole Rothman), Ruth Manning (un cliente), Stanley Brock (cassiere), David Wilson (2° poliziotto), David Fresco (Dominick), Pat Corley (Dr. Webster), Eunice Christopher (signora Carbone), Karen Anders (Maria, la cameriera) — **dp.**: Charles H. Maguire — **p.**: Joe Wizan, F. De Felitta per united Artists-R. Wise Production — **o.**: U.S.A., 1977 — **di.**: United Artists — **dr.**: 115'.

Autopsia di un mostro — v. **A chacun son enfer-Autopsie d'un monstre**

Avventure di Barbapapà, Le — v. **Barbapapà**

Banda del gobbo, La — **r., s., sc.**: Umberto Lenzi — **f.**(Technicolor): Federico Zanni — **scg.**: Giuseppe Bassan — **mo.**: Eugenio Alabiso — **int.**: gtomas Milian (Vincenzo Marazzi «il Gobbo» e «Monnezza»), Pino Colizzi (commissario Sarti), Isa Danieli (Maria), Guido Leontini (Mario Di Gennaro), Luciano Catenacci (Adalberto), Solvy Stubing (impiegata dell'ambasciata), Sal Borgese (Albanese), Francesco D'Adda (un medico), Fulvio Mingozzi (un commissario), Sandro Cardini, Mario Piave, Angelo Civera, Valentino Macchi, Tony Morgan — **p.**: Luciano Martino per Dania-Medusa — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Medusa Distribuzione — **dr.**: 98'.

Barbapapà (Le avventure di Barbapapà) — **r., s., sc.**: Annette Tison, Talus Taylor —

f.:(Eastmancolor) – **p.**: Polyscope B.V. – **o.**: Olanda, 1973 – **di.**: Heritage (reg.) – **dr.**: 70'.

Battaglia delle aquile, La – v. **Aces High**

Bel Ami (Bel Ami l'impero del sesso) – **r.**: Bert Torn – **s.**: basato sul racconto omonimo di Guy de Maupassant – **sc.**: Edward Mannering – **f.**(Eastmancolor): Henri Alexandre – **scg.**: Carl Frederik Schele – **c.**: Kjeld Rex – **mo.**: B. Torn – **m.**: Olivier Toussain – **int.**: Harry Reems (George Duroy), Christa Linder (Anita), Maria Lynn (Suzanne gwalter), Bent Warburg (Max Gordon), Bie Warburg (Clotilde Martell), Lucienne Camille (principessa Lucienne), Jacqueline Laurent (Rebecca Walter), Preben Mahrt (Samuel Walter), André Chazel (Charles Forrestier), Pia Ryding (Madelaine Forrestier), Lisa Olsson (Stephanie von Rauch), Evert Granholm (Herman von Rauch), Lotta Cardy (Ulla) – **dp.**: Gits Landsborg – **p.**: Inge Ivarson per Filminvest – **o.**: Svezia, 1975 – **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

Bilits (Bilitis) – **r.**: David Hamilton – **asr.**: Alain Nahum – **s.**: Basato sul romanzo «Les chansons de Bilitis» di Pierre Louys – **sc., ad.**: Roger Boussinot, Jacques Nahum, Catherine Breillat – **d.**: C. Breillat – **f.**(Eastmancolor): Bernard Daillancourt – **scg.**: Eric Simon, Jean-Pierre Bazerolle – **mo.**: Henri Colpi, Michel Valio, Claire Painchault – **m.**: Francis Lai – **int.**: Patti d'Arbanville (Bilitis), Mona Kristensen (Melissa), Bernard Giraudeau (Lucas), Mathieu Carrière (Nikias), Gilles Kohler (Pierre), Catherine Leprince (Hélène), Germaine Delbat (il principale), Madeleine Damien (Nanny), Jacqueline Fontane (la padrona), Camille Larivière (Suzy), Irka Bochenko (Prudence), Marie-Thérèse Caumont (il vice principale), Jane Buckle (la giovane donna), Catherine Gunilla, Helle, Isabelle, Margot, Mirella, Sabine – **dp.**: Roger Fleytoux – **pe.**: Sylvio Tabet – **p.**: Films 21-Mars International Production per ECTA–Films – **pa.**: Jacques Nahum – **o.**: Francia, 1976 – **di.**: Variety – **dr.**: 95'.

Black Sunday (Black Sunday) – **r.**: John Frankenheimer – **r. 2hk unità:** Marc Monnet – **asr.**: Jerry Ziesmer, Larry Franco – **s.**: basato su un romanzo di Thomas Harris – **sc.**: Ernest Lehman, Kenneth Ross, Ivan Moffat – **f.**(Panavision, Colore): John A. Alonzo – **f. sequenze football:** NFL Films: Steve Sabol – **scg.**: Walter Tyler, Jerry Wunderlich – **c.**: Ray Summers – **mo.**: Tom Rolf, Bill Luciano, George Trirogoff – **m.**: John Williams – **orch.**: Herbert W. Spencer – **ca.**: «The Star Spangled Banner» cantata da Tom Sullivan e Up with People – **consigliere football:** Nat Moore – **coordinatore acrobazie:** Everett Creach – **piloti:** Nick Nicolary, James Gavin – **int.**: Robert Shaw (maggiore Kobakov), Buce Dern (Michael Lander), Marthe Keller (Dahlia Iyad), Fritz Weaver (Corley), Steven Keats (Robert Moshevsky), Bekim Fehmiu (Fasil), Michael V. Gazzo (Muzi), William Daniels (Pugh), Walter Gotell (colonnello Riaf), Victor Campos (Nageeb), Joseph Robbie, Robert Wussler, Tom Brookshier, Pat Summerall (se stessi), Tom McFadden (Farley), Robert Patten (Vickers), Than Wyenn (ambasciatore d'Israele), Jack Rader (Pearson), Nick Nicolary (Simmons), Michael Joseph Reynolds (Jackson), Hunter Von Leer (operatore TV), Walter Brooke, James Jeter, Clyde Kusatsu, Sarah Fankboner, Kathy Thorton, Frank Logan, Frank Man, Kenneth I. Harms, Kim Nicholas, Bert Madrid, John Frankenheimer – **dp.**: Jerry Ziesmer – **pe.**: Robert L. Rosen – **p.**: Robert Evans per Paramount – **pa.**: Alan Levine – **o.**: U.S.A., 1976 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 150'.

V recensione di Guido Fink in questo fascicolo a p. 189

Blondy (Storia d'amore con delitto) – **r.**: Sergio Gobbi – **asr.**: François Mimet – **s.**: basato sul romanzo «Duel au premier sang» di Catherine Arley – **ad., sc.**: Lucio Attinelli, C. Arley, S. Gobbi – **d.**: L. Attinelli – **f.**(Eastmancolor): Jean Badal – **scg.**: Jacques Dugied – **mo.**: Gabriel Rongier – **m.**: Stelvio Cipriani – **int.**: Bibi Andersson (Mitta), Rod Taylor (Christopher Tauling), Catherine Jourdan (Patricia Tauling), Mathieu Carrière (Al), Hens Meyer (ispettore), Paul Guers, Christian Barbier – **dp.**: Mi-

chel Pasquet — **p.:** Jean Kerchner per Paris Cannes Production, Parigi/TIT, Monaco — **pa.:** Armand Tabuteau — **o.:** Francia-Germania Occ., 1975 — **di.:** Regionale — **dr.:** 100'.

Bonnie's Kids (Le sorelline) — **r.:** Arthur Marks — **asr.:** Walter Dominquez — **s., sc.:** A. Marks — **f.**(Eastmancolor): Robert Charles Wilson — **mo.:** Richard Greer — **m.:** Carson Whitsett — **ca.:** «Escape», «Got to Be a Way», «Someday I'll Understand» — **int.:** Tiffany Bolling (Ellie Thomas), Robin Mattson (Myra Thomas), Leo Gardon (Charlie Tomas), Steve Sandor (Larry Evans), Scott Brady (Ben Seamon), Alex Rocco (Eddy), Lenore Stevens (Diana), Timothy Brown (Digger), Max Showalter (Frank McGuire), James Lydon (direttore del motel), Nicholas Cortland, Luanne Roberts, Glen Stensel, John Baer, Larry Blake, James Dunn — **dp.:** Dave Marks — **p.:** Charles Stroud per Tommy J. Productions — **pa.:** Robert O'Neil — **o.:** U.S.A., 1972 — **di.:** Regionale — **dr.:** 105'.

Brigate en folie, La (Due supermatti agenti segretissimi) — **r., s., sc.:** Philippe Clair — **f.**(Panoramica, Kodacolor): Pierre Petit — **mo.:** Claude Durand — **m.:** Jean Michel Defave — **int.:** Jacques Dufilho, Sim, Patrick Topaloff, Zanini, Freha, Guy Trimbos, Marie Claude Roul, Pascale Ruberts, Ph. Clair — **p.:** Belles-Rives — **o.:** Francia, 1972 — **di.:** Panta Cinematografica — **dr.:** 88'.

Bruce Lee I Love You (Io... Bruce Lee) — **r.:** John Lomar [Lo Ma] — **int.:** Bruce Lee, Betty Ting Pet, Li Hsiu Hsien — **p.:** Shaw Brothers — **o.:** Hong Kong, 1975 — **di.:** Kent (reg.) — **dr.:** 130'.

Calde notti di Caligola, Le — **r.:** Roberto Bianchi Montero — **s.:** Piero Regnoli — **sc.:** P. Regnoli, R. Bianchi Montero — **f.**(Telecolor): Gino Santini — **scg.:** Amedeo Mellone — **mo.:** Cesare Bianchini — **m.:** Carlo Savina — **int.:** Carlo Colombo (Caligola), Gastone Pescucci (Tiberio), Cinzia Romanazzi, Enzo Monteduro, Patrizia Webley, Silvio Noto, Red Martin, Mario Maranzana, Fernando Cerulli, Armando Marra, Enzo Spitaleri — **p.:** Hundred Years — **o.:** Italia, 1977 — **di.:** Regionale — **dr.:** 88'.

Camino hacia la muerte del viejo Reales, El (Il cammino verso la morte del vecchio Reales) — **r.:** Gerardo Vallejo — **ar.:** Jorge Abelardo Kuschnir — **sc.:** G. Vallejo, Fernando Solanas, Octavio Getino — **f.**(Bianco e Nero): G. Vallejo — **mo.:** G. Vallejo, Juan Carlos Masias, Alfredo Muschietti — **m.:** Luis Victor Gentilini — **ca.:** Jose Augusto Moreno, cantate da Tito Segura — **int.:** non professionisti — **dp.:** Jorge Diaz, Francesco Orefici — **p.:** F. Solanas, G. Vallejo per Grupo Cine y Liberacion — **o.:** Argentina, 1968-71 — **di.:** A.R.C.I. — **dr.:** 100'.

Cammino verso la morte del vecchio Reales, Il — v. **Camino hacia la muerte del viejo Reales, El**

Canne Mozze — **r., s.:** Mario Imperoli — **sc.:** M. Imperoli, Luigi Montefiori — **f.**(Vistavision, Technospes): Romano Alabani — **mo.:** Franco Letti — **m.:** Manuel De Sica — **int.:** Antonio Sabàto, John Richardson, Ritza Brown, Renata Franco, Attilio Dottesio, Claudio Cuomo, Jean-Pierre Sabagh — **p.:** Schilton — **o.:** Italia, 1977 — **di.:** C.I.A. Cinematografica — **dr.:** 95'.

Capone (Quella sporca ultima notte) — **r.:** Steve Carver — **asr.:** Eugene Mazzola, Teri Schwartz — **s., sc.:** Howard Browne — **f.**(Colore DeLuxe): Vilis Lapenieks — **scg.:** Ward Preston — **mo.:** Richard Meyer — **m.:** David Grisman — **int.:** Ben Gazzara (Al Capone), Susan Blakely (Iris Crawford), Harry Guardino (Johnny Torrio), John Cassavetes (Frankie Yale), Sylvester Stallone (Frank Nitti), Peter Maloney (Jake Guzik, Frank Campanella («Big» Jim Colosimo), Royal Dano (Antoni Cermak), Dick Miller (Joe Pryor), John Davis Chandler (Hymie Weiss), John Orchard (Dion O'Bannion), Mario Gallo (Giuseppe Aiello), Tom Cook (Sam Volenta), George Milan (William H. Thompson), Russ Marin (Joseph Stenson), Joe De Nicola (Charles Fischetti), Tony Giorgio

(Antonio Lombardo), Carmen Argenziano (Jack McGurn), Angelo Grisanti (Angelo Genna), Gerge Chandler (Robert E. Crowe), Johnny Martino (Tony Amato), Bert Conway (Frank Loesch), Robert Phillips (Bugs Moran), Martin Kove (Pete Gusenberg), Don Pulford (William Cooper), Pamela Toll (signora Atkins), Eugenia Stewart (signorina Detwiller), Don McGovern (I poliziotto a New York), Redmond Gleeson (II poliziotto a New York), John Finnegan (tenente di polizia di New York), Vince Barbi (Solly), Laurence Hagen (Samuel Ettelson), Tina Scala (signora Torrio), James Christi (Tomas Bronk), Jack Ackerman (Adam Heyer), Ralph Janes (giudice J.H. Wilkerson), Carmen Filpi (cameriere), James Galante (John May), John Howard (Warden J. Johnston), Beach Dickerson (Joe Kepka), John Broderich (Maitre), Howard Dale (senatore), James Sweeney (medico della prigione), George Engelson (medico di Torrio), Deborah Klose (giornalista), John Favorite (I reporter), John Armond (II reporter), Ben Marino (Frank Gusenberg), Jack O'Leary (proprietario sala da gioco) – **p.**: Roger Corman per Sante Fe Productions-20th Century Fox – **pa.**: John Broderick – **o.**: U.S.A., 1975 – **di.**: Regionale – **dr.**: 110'.

Cara sposa – **r.**: Pasquale Festa Campanile – **s., sc.**: Franco Verucci, P. Festa Campanile, Umberto Simonetta – **f.**(Technospes): Giuseppe Ruzzolini – **scg.**: Gian Tito Burchiellaro – **mo.**: Mario Morra – **m.**: Stelvio Cipriani, Daniele Patucchi – **int.**: Johnny Dorelli (Alfredo)), Agostina Belli (Adelina), Enzo Cannavale (Salamore), Marilda Donà (Liliana), Aristide Ronchi (Pasqualino), Mario Pilar (Giovannino), Lina Volonghi (Rosa Balestra), Pina Cei (madre di Alfredo), Carlo Bagno (Omero), Livia Cerini (ricettatrice) – **p.**: Turi Vasile per Laser Film – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Titanus – **dr.** 110'.

Certi piccolissimi peccati – v. **Eléphant ça trompe enormément, Un**

Cervello dei morti viventi, Il – v. **Nothing but the Night**

Cloche de l'enfer, Le (A due passi dall'inferno) – **r.**: André Genoves – **s., sc.**: Santiago Moncada – **f.** (Colore): Manuel Rojas – **m.**: Adolfo Waitzman – **int.**: Renaud Verleej, Viveca Lindforst – **p.**: Boetié, Parigi/Experia Film, Madrid – **o.**: Francia–Spagna, 1975 – **di.**: Rovers

Colosso di fuoco, Il – v. **Fire**

Compagna di banco, La – **r.**: Mariano Maurenti – **sc.**: Francesco Milizia, Franco Mercuri – **f.**(Eastmancolor): Pasquale Rachini – **scg.**: Elio Micheli – **mo.**: Alberto Moriano – **m.**: Gianni Ferrio – **int.**: Lilli Carati (Simona Girardi), Gianfranco D'Angelo (prof. Ilario Cacioppo), Francesca Romana Coluzzi (prof. Marimonti), Gigi Ballista (padre di Simona), Lino Banfi (padre di Mario), Alvaro Vitali (il bidello Salvatore), Antonio Melidoni (Mario), Stefano Amato (lo studente grasso), Linda Sini (madre di Simona), Giacomo Furia (commissario Acavallo), Paola Maiolini (una studentessa) – **p.**: Luciano Martino per Dania Film – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Titanus – **dr.**: 85'.

Con la bava alla bocca – v. **Flüsternde Tod, Der.**

[Conoscenza carnale di una ninfomane] – **r.**: A.B. Greent – **s., sc.**: Tim Larsen, Glenn Jackson – **f.**(Eastmancolor): Richard Younis – **mo.**: Allen Reynolds – **m.**: Henry Steel - **int.**: Isabel Sarli, Mary Jacobs, Jim Winters, Harold Lee, Walter Larron, Frank Lange, Philip Ralston, Diana Donavan – **p.**: Haven International – **o.**: Svezia – **di.**: Regionale – **dr.**: 75'.

Cosí vive un uomo – v. **Zivet takòj paren'**

Couple parmi tant d'autre, Un (Morbosità proibite) – **r.**: Jean-Paul Marise – **f.**:(Technicolor) – **int.**: Patrice Pascal, Odile Palombo, Jacqueline Laurent, Georges Queret, Michel Gallard, Nicole De Laurieres, Marc Coutand, Regis Petitjeans, Jacques

André Pinte, Annik Rannou – **p.**: Dania Films – **o.**: Francia, 1976 – **di.**: Ardin-Misiano – **dr.**: 85'.

Crash-Akaza, the God of Vengeance (Crash-L'idolo del male) – **r.**: Charles Band – **s., sc.**: Marc Marais – **f.**(Eastmancolor): Tom Cecato – **mo.**: Harry Keramidas – **m.**: Andrew Belling – **int.**: José Ferrer (Marc Denne), Sue Lyon (sua moglie Kim), John Ericson (dott. Martin), Leslie Parrish (Kathy Logan), John Carradine, Dawn Orr, Maureen O'Heron, Rick Deming – **p.**: Ch. Band per Group 1 – **o.**: U.S.A., 1976 – **di.**: Fida Cinematografica – **dr.**: 80'.

Crash-L'idolo del male – v. **Crash-Akaza, the God of Vengeance**

Cuginetta inglese, La – v. **Mille et une perversions de Félicia, Les**

Dagmar's Hot Pants, Inc. (L'ultimo giorno di lavoro di una prostituta) – **r.**: Vernon P. Becker – **r. 2ª unità**: Anders Sandberg – **s., sc.**: V. P. Becker, Luis M. Heyward – **f.**(Technospes): Tony Forsberg, Torbjorn Andersson – **scg.**: Gustav Wiklund – **mo.**: Ingemar Ejve – **m.**: Les Baxter – **ca.**: «You Say Love» di Jimmie Haskell, Guy Hemric, cantata da Mike Clifford – **int.**: Diana Kjaer (Dagmar Anderson), Robert Strauss (John Blackstone), Anne Grete (Ingrid Lindberg), Inger Sundh (Anne Engstrom), Tommy Blom (Jan Anderson), Anne-Lie Alexandersson (Vivi Eriksen), Karl-Erik Flens (dottor Adamsen), Lars Sodestrom (Gunnar Hansen), Boby Kwan (Tishoro Suzuki), Cecil Cheng (Sessue Nakajima), Ake Fridell (Igor Smirnov), Tor Isedal (Vincent Lombardozi), Ole Soltoft (Lennart Peterson), Svend Johansen – **dp.**: Gunilla Bodin – **p.**: V. P. Becker per Trans-American Films, New York/Unicorn Enterprises, Stoccolma – **o.**: U.S.A.-Svezia, 1971 – **di.**: Regionale – **dr.**: 95'.

Dans la poussière du soleil (Il sole nella polvere) – **r.**: Richard Balducci – **r. 2ª unità**: Pepe Climen – **ars.**: Felix Fernandez – **s.**: basato sulla tragedia «Amleto» di William Shakespeare – **sc.**: R. Balducci – **f.**(Eastmancolor): Tadasu G. Suzuki – **scg.**: Santiago Ontanon – **mo.**: Liliane Fattori – **m.**: Francis Lai – **dm.**: Christian Gaubert – **int.**: Maria Schell (Gertie Bradford), Bob Cunningham (Joe Bradford), Daniel Beretta (Hawk Bradford), Karin Meier (Maria), Pépé Calvo (Goldoni), Colin Drake (Edwards), Perla Cristal (Carla), Manuel Otero (Ken), Lorenzo Robledo (Swann), Jérôme Jeffrys, Jack Anton, André Thévénet, Odile Astié, Pilar Vela, Angel del Pozo, Santiago Ontanon, Marisa Porcel, Henry Bidon, M. Quesada, Amarilla – **dp.**: Jean-Charles Carlus – **p.**: Kerfrance Production, Parigi/IMF, Madrid – **o.**: Francia-Spagna, 1971 – **di.**: Regionale – **dr.**: 83'.

Delirious – v. **Tales That Witness Madness**

Des filles expertes en jeux clandestins (Rotte a tutte le esperienze) – **r.**: Guy Maria – **s.**: Dominique Verseau – **sc.**: Serge Mareuil – **f.**(Technicolor): Jacques Ledoux – **mo.**: Claude Guérin – **m.**: Bernard Gérard, Olivier Toussaint – **int.**: Olivier Mathot (Réginald Verro), Marcel Charvey (conto Beaupré), Valérie Boisgel (Rolande Glory), Brigitte de Borghers (Gertrude), Bob Skloff (Dr. Renard), Hervé Watine (Hugo), Catherine Laurent (La Perrota), Claude George – **p.**: G. Maria per Europrodis – **o.**: Francia, 1974 - **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

Diario de una asesina, El – v. **Perversione**

Domino Principle, The (Il principio del domino: la vita in gioco) – **r.**: Stanley Kramer – **asr.**: Michael S. Glick – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Adam Kennedy – **sc.**: A. Kennedy – **f.**(Technospes): Fred Koenekamp, Ernest Laszlo – **scg.**: William Greber, Ron Hobbs – **c.**: Rita Riggs, Laurie Riley – **mo.**: John Burnett – **m.**: Billy Goldenberg – **int.**: Gene Hackman (Roy Tucker), Candice Bergen (Ellie Tucker), Richard Widmark (Tagge), Mickey Rooney (Spivach), Edward Albert (Ross Pine), Eli Vallach (gen. Reser), Ken Swofford (Warden), Neva Patterson (Gaddis), Jay Novello (cap. Ruiz), Claire

Brennan (Ruby), Ted Gebring, Joseph Perry, Majel Barrett, Jim Gavin, George Fisher, Denver Mattson, Bob Herron, Wayne King, Charles Horvath, Bear Hudkins, Farnesio De Bernal, Patricia Luke, George Sawaya — **pe.**: Martin Storger — **p.**: S. Kramer per ITC Entertainment-Associated General Films Production — **pa.**: Terry Morse jr. — **o.**: U.S.A., 1977 — **di.**: Titanus — **dr.**: 100'.

V. recensione di Guido Fink in questo fascicolo a p. 189

Donna alla finestra, Una — v. **Femme à sa fenêtre, Une**

Donna che violentò se stessa, La — v. **Pusteblume**

Donna di seconda mano, Una — **r.**: Pino Tosini — **s.**: Sergio Perillo — **sc.**: Renato Izzo — **f.**(Telecolor): Antonio Nardi — **scg.**: Massimo Lentini — **mo.**: Massimo Ferlicco, Stefano Morbidi — **m.**: Michele Francesio — **int.**: Senta Berger (Nerina), Bruno Valente (Luca), Enrico Maria Salerno (Augusto, zio di Luca), Rena Niehaus (Simona, fidanzata di Luca), Macha Meril (Clelia, madre di Simona), Stefano Satta Flores (Sergio, il camionista), Stefano Amato (Filippo Degaro), Roberto Ferlicco, Giuliana Rivera — **p.**: Boxer Film — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Regionale — **dr.**: 95'.

Due supermatti agenti segretissimi — v. **Brigate en folie, La**

Elena sí, ma... di Troia — **r.**: Alfonso Brescia — **s.**: Vittorio Vighi, Renzo Genta, Piero Regnoli, A. Brescia — **sc.**: V. Vighi, R. Genta, P. Regnoli, A. Brescia, Mario Amendola — **f.**(Cinescope, Eastmancolor): Oberdan Troiani — **mo.**: Vincenzo Vanni — **m.**: Alessandro Alessandroni — **int.**: Don Backy, Peter Landers, Howard Ross, Pupo De Luca, Barbara Betty, Margheret Rose Keil, Andrea Scotti, Carla Mancini, Alessandro Perrella, Giovanni Pazzafini, Michael Forest, Christa Linder — **p.**: L.M. Produzione Films — **o.**: Italia, 1973 — **di.**: Regionale — **dr.**: 94'.

Eléphant ça trompe enormément, Un (Certi piccolissimi peccati) — **r.**: Yves Robert — **asr.**: Elie Chouraqui, Maurice Illouz — **s., sc.**: Jean-Loup Dabadie, Y. Robert — **d.**: J.-L. Dabadie — **f.**(Eastmancolor): René Mathelin — **scg.**: Jean-Pierre Kohut-Svelko — **c.**: Nadine Dessalles — **mo.**: Gérard Pollicand — **m.**: Vladimir Cosma — **int.**: Jean Rochefort (Etienne Dorsay), Claude Brasseur (Daniel), Guy Bedos (Simon), Victor Lanoux («Bouly» Boulifet), Danièle Delorme (Marthe Dorsay), Anny Duperey (Charlotte), Martine Sarcey (Madame Esperanza), Catherine Verlor (Delphine), Marthe Villalonga (Mouchy), Louise Conte (La madrina), Anne-Marie Blot (Marie-Ange Boulifet), Richard Saint-Bris (Charles du Tillet), Jean Lescot, Jean Lanier, Maurice Benichou, Anémone, Marie-Thérèse Orain, Hélène Calzarelli, Bernard Charlan, Jean-François Derec, Paul Hébert, Christophe Bruce, Pascale Reynaud, Jean-Claude Magret, Jean-Paul Solal, Carine Barone, Gérald Calderon — **dp.**: Bernard Bouix — **pe.**: Alain Poiré, Y. Robert — **p.**: Daniel Deschamps per Guéville-Gaumont International — **o.**: Francia, 1976 — **di.**: Cineriz — **dr.**: 105'.

Emmanuelle l'infedele — v. **Infidélités**

Entebbe: Operation Thunderbolt (La notte dei falchi-Entebbe-Operazione Thunderbolt) — **r.**: Menahem Golan — **r. 2ª unità:** Boaz Davidson — **asr.**: Riki Shelach, Shlomo Albert, Shmuel Firstenberg — **s., sc.**: Clarke Reynolds — **f.**(Panavision, Eastmancolor): Adam Greenberg — **scg.**: Kuli Sander — **c.**: Rochelle Zaltzman — **mo.**: Dov Henig — **m.**: Dov Seltzer — **int.**: Yehoram Gaon (col. Jonathan «Yonni» Netanyahu), Assaf Dayan (Shuki), Ori Levy (comandante dell'Air Force), Arik Lavi (Don Shomron), Klaus Kinsky (Boese), Sybil Danning (Halima), Yitzhak Rabin, Yigal Allon, Shimon Peres (se stessi), Oded Teomi (Dan Zamir), Mark Heath (Idi Amin), Gabi Yoonan (Ben Ishai), Kochava Harari (Victoria Zadok), Yehuda Efrony (Yitzhik Bernstein), Dvora Kidar (Freda Ben David), Shalom Kenan (Avraham Ben David), Yossi Kenan (Menachem Ben David), Asher Zarfat (Zaev), Arie Gardus (Kuti), David Ram (Yonish), Shimon Israeli

(Boris), Raffi Zur Mirchavia, Samooch, Avik Shalem, Reggie Hochman, Yigal Lichtenstein, Ofer Lehav, Eilan Wert, Elisha Nachoom, Tami Gal, Ezra Shalom, Rami Weicher, Zachi Koren, Mottł Baharav, Yitzhak Neeman, Reuben Dayan, Lois Rozenberg, Yitzak Aloni, David Ben Haim, Bromley Zion, Bobby Pelta, Gad Keiner, Ariella Hida, Richard Sokolam, Hi Kelos, Gaby Yonon, Raffi Tabor, Mike Greenspan, Shimon Bar, Heinz Bernard, Ruth Geller, Esther Zevko, Galia Goffer, Naomi Grinsberg, Henry Czerniak, Modi Ben Chaim, Rolf Eden, Yoni Lucas, Alon Lev, Beatrice Shimshoni, Lorenza Colville, Gila Almagor, Mona Zilberstein, Gaby Amarni, Rachel Marcus, Reuben Bar Yotam, Ami Weinberg, Yossi Graber, Shoshik Shani, Yael Golan, Jeremy Kaplan, Chia Goldenberg, Shaike Ophir — **dp.**: Danny Perlman — **p.**: Menahem Golan, Yoram Globus per G.S. Films — **pa.**: Rony Yacov — **o.**: Israele, 1977 — **di.**: Euro International Film — **dr.**: 125'.

Esorcista II: l'eretico — v. **Exorcist II the Eheretic**

... e sul corpo tracce di violenza — v. **House of Whipcord**

Exorcismo (Le notti di Satana) — **r.**: Juan Bosch — **s.**: Jacinto Molina Alvarez — **sc.**: J. Molina Alvarez, J. Bosch — **f.**(Panoramica, Gevacolor): Francisco Sánchez — **scg.**: Alfonso de Lucas — **mo.**: Antonio Ramírez — **m.**: Alberto Argudo — **int.**: Paul Naschy, María Perschy, María Kosti, Grace Mills, Roger Leveder, Juan Llaneras, Marta Avilé — **p.**: Profilmes — **c.**: Spagna, 1974 — **di.**: Regionale — **dr.**: 92'.

Exorcist II the Heretic (Esorcista II: l'eretico) — **r.**: John Boorman — **r. 2ª unità:** Rospo Pallenberg — **asr.**: Phil Rawlins, Victor Hsu — **s.**: basato su personaggi creati da William Peter Blatty — **sc.**: William Goodhart — **f.**(Technicolor): William A. Fraker — **scg.**: Jack Collis, Gene Rudolf — **c.**: Robert de Mora — **cor.**: Daniel Joseph Giagni — **t.**: Gary Liddiard — **mo.**: Tom Priestley — **m., dm.**: Ennio Morricone — **ca.**: «Lullaby of Broadway» di Al Dubin, Harry Warren — **int.**: Linda Blair (Regan MacNeil), Richard Burton (Philip Lamont), Louise Fletcher uDr. Gene Tuskin), Max Von Sydow (Merrin), Kitty Winn (Sharon Spencer), Paul Henreid (cardinale Jaros), James Earl Jones (Older Kokumo), Ned Beatty (Edwards), Belindha Beatty (Liz), Rose Portillo (ragazza spagnola), Barbara Cason (signorina Phalor), Tiffany Kenney (la ragazza sorda), Joey Green (giovane Kokumo), Fiseha Dimetros (giovane frate), Ken Renard (l'abate), John Joyce (monaco), Hank Garrett, Lorry Goldman, Bill Grand, Shane Butterworth, Joely Adams, Vladek Sheybal — **dp.**: John Coonan, William Gerrity — **p.**: Richard Lederer, John Boorman per Warner Bros — **pa.**: Charles Orme — **o.**: U.S.A., 1977 — **di.**: P.I.C. — **dr.**: 100'.

Feminin-feminin (Stringimi forte voglio la tua dolce violenza) — **r.**: Henri Calef — **s., sc.**: Joao Correa, Paul Vandendries — **f.**(Panoramica, Eastmancolor): Bernard Daillencour — **mo.**: Madeleine Baciav — **m.**: Jean Weiner — **int.**: Marie-France Pisier, Olga Georges Picot, Pierre Brice, Arlette Schreiber, Werner Decan, François Leccia — **p.**: Elysèe Films — **o.**: Francia, 1971 — **di.**: Regionale — **dr.**: 90'.

Femme à sa fenêtre, Une / Una donna alla finestra — **r.**: Pierre Granier-Deferre — **s.**: basato su un romanzo di Pierre Drieu La Rochelle — **sc.**: P. Granier-Deferre, Jorge Semprun — **f.**(Technovision, Eastmancolor): Aldo Tonti — **scg.**: Ezio Bulgarelli — **mo.**: Jean Ravel — **m.**: Carlo Rustichelli — **int.**: Romy Schneider (Margot Santorini), Philippe Noiret (Raoul Malfosse), Umberto Orsini (Enrico Santorini), Victor Lanoux (Michel Boutros), Gastone Moschin (Primoukis), Delia Boccardo (Dora Cooper), Martine Brochard (Avghi), Carl Mohner (Von Pahlen), Joachim Hansen (Stahlbaum), Neli Riga (Amalia) — **p.**: Albina du Boisrouvray per Albina Production, Parigi/Rizzoli Film, Roma/Cinema 77, Berlino — **o.**: Francia-Italia-Germania Occ., 1976 — **di.**: Cineriz — **dr.**: 110'.

V. recensione di Massimo Mida in questo fascicolo a p. 190

Female Bunch, The (Sesso in faccia) – **r.:** Al Adamson, John Cardos – **s.:** Raphael Nussbaum – **sc.:** Jale Lockwood, Brend Nimrod – **f.**(Eastmancolor): Paul Glickman – **mo.:** S. Goncharoff, B. Nimrod – **m.:** Jaime Mendoza – **int.:** Russ Tamblyn, Jennifer Bishop, Lon Chaney jr., Alesha Lee, Jeoffrey Land – **p.:** Eurovinci – **o.:** U.S.A., 1976 – **di.:** Regionale – **dr.:** 86'.

Fierce Fist, The (Pugni feroci) – **r.:** Hsu Tien-Yun – **f.:**(Colore) – **m.:** Chon Fu-Liang – **int.:** Yoh Huwa, Loh Lieh, Cha Ling, Huang Chin-Yi – **p.:** Mei Chong-Ling – **o.:** Formosa, 1977 – **di.:** P.A.C. – **dr.:** 98'.

Fire (Il colosso di fuoco) – **r.:** Earl Bellamy – **asr.:** Dan McCauley – **s.:** Norman Katkov – **sc.:** N. Katkov, Arthur Weiss – **f.**(Colore): Dennis Dalzell – **scg.:** Ward Preston, Ned Parsons – **c.:** Paul Zastupnevich – **mo.:** Bill Brame – **m.:** Richard LaSalle – **coordinatore acrobazie:** Max Kleven – **int.:** Ernest Borgnine (Sam Brisbane), Vera Miles (Martha Wagner), Patty Duke Astin (Peggy Wilson), Alex Cord (Alex Wilson), Donna Mills (Harriett Malone), Lloyd Nolan (Doc Bennett), Neville Brand (Larry), Ty Hardin (Fleming), Gene Evans (Dan Harter), Erik Estrada (Frank), Michele Stacy (Judy), Patrick Culliton (Ted), James W. Gavin (Bill Clay) – **dp.:** Donald C. Klune – **pe.:** Arthur Weiss – **p.:** Irwin Allen per Warner Bros – **pa.:** Al Gail – **o.:** U.S.A., 1977 – **di.:** P.I.C. – **dr.:** 100'.

Fire Sale (Quella pazza famiglia Fikus) – **r.:** Alan Arkin – **r. 2ª unità:** Max Kleven – **asr.:** Tom Lofaro, Ed Markley, Bruce Satterlee – **s.:** basato sul romanzo omonimo di Robert Klane – **sc.:** R. Klane – **f.**(Colore DeLuxe): Ralph Woolsey – **scg.:** James H. Spencer, Dennis Peeples – **c.:** Norman Burza, Lynn Bernay – **mo.:** Richard Halsey – **m.:** Dave Grusin – **int.:** Alan Arkin (Ezra Fikus), Rob Reiner (Russel Fikus), Vincent Gardenia (Benny Fikus), Anjanette Comer (Marion Fikus), Kay Medford (Ruth Fikus), Barbara Dana (Virginia), Sid Caesar (Zabbar), Alex Rocco (Al), Byron Stewart (capitano), Oliver Clark (sig. Blossom), Bill Bogert (il dottore dell'assicurazione), John Batiste (M.D.), Augusta Dabney (signora Cooper), John Horn (Louis), Sally K. Marr (Jackie), Selma Archerd (Ellie), Viola Harris (Helen), Marvin Worth (Milton), Bill Henderson, Richard Libertini, Mac Intyre Dixon, Don Keefer, Speedy Zapata, Kimelle Anderson, Alan Olney, Mickey Gilbert, Bob Leslie, John Hudkins – **dp.:** Peter V. Herald – **p.:** Marvin Worth per 20th Century Fox – **o.:** U.S.A., 1977 – **di.:** 20th Century Fox – **dr.:** 95'.

Flüsternde Tod, Der (Con la bava alla bocca) – **r.:** Jürgen Goslar – **r. 2ª unità:** Bill Revolta, Helmut Klee – **asr.:** Stefaan Schieder, Robert Furch – **s.:** basato sul romanzo «Whispering Death» di Daniel Carney – **sc.:** Scot Finch – **f.**(Colore): Wolfgang Tren – **scg.:** Tony Sutherland – **mo.:** Richard Meyer – **m.:** Erich Ferstl – **int.:** Christopher Lee (Bill), James Faulkner (Terrick), Trevor Howard (Johannes), Sibyle Danning (Sally), Erik Schumann (capitan Turnbull), Sam Williams (Katchemu), Horst Frank, Sascha Hehn, Geoffrey Atkins, Josh Du Toit, Harry Markela, Reggie Khangela – **dp.:** Dieter Meyer – **pe.:** Barrie Saint-Clair – **p.:** J. Goslar per Lord-Eichberg Films – **pa.:** Stefan Abendroth – **o.:** Germania Occ., 1975 – **di.:** Regionale – **dr.:** 92'.

Folli e liberi amplessi – v. **Galettes de Pont-Aven, Les**

Gable and Lombard (Gable e Lombard: un grande amore) – **r.:** Sidney J. Furie – **asr.:** James A. Westman, Mike Messinger, Jon Triesault – **s., sc.:** Barry Sandler – **f.**(Technicolor): Jordan S. Cronenweth – **scg.:** Edward C. Carfagno, Hal Gausman – **c.:** Edith Head – **mo.:** Argyle Nelson – **m.:** Michel Legrand – **int.:** James Brolin (Clark Gable), Jill Clayburgh (Carole Lombard), Allen Garfield (Louis B. Mayer), Red Buttons (Ivan Cooper), Joanne Linville (Ria Gable), Melanie Mayron (Dixie), Carol McGinnis (Noreen), Noah Keen (A. Broderich), Alan D. Dexter (sceriffo Ellis), S. John Launer (il giudice), William Bryant (colonnello), Alice Backes (Hedda Hopper), John Lehne (Kramer), Robert Karnes (direttore di Gable), Betsy Jones-Moreland, Jodean Russo, Drew

Michaels, Aron Kincaid, Richard Gittings, Sally Kemp, Ross Elliot, Morgan Brittany, Army Archers, Frank Stell, Jack Griffin, Andy Albin, Ivan Bonar – **dp.**: Jim Fargo, Fred Slark – **p.**: Harry Korshak per Universal – **o.**: U.S.A., 1976 – **dl.**: C.I.C. – **dr.**: 120'.

Gable e Lombard: un grande amore – v. **Gable and Lombard**

Galettes de Pont-Aven, Les (Folli e liberi amplessi) – **r., s., sc.**: Joël Séria – **f.**(Panoramica, Eastmancolor): Marcel Combes – **mo.**: Etiennette Muse – **m.**: Philippe Sarde – **int.**: Jean Pierre Marielle (Henry Serin), Bernard Fresson (il pittore Emile), Claude Piéplu (il pellegrino), Dorores Mac Donought (Angela), Jeanne Goupil (Marie), Andréa Ferréol (una commerciante), Romain Bouteille (il curato), Dominique Lavanan (Marie Pape), Martine Ferrière (la sorella del pellegrino), André Lacombe (un pittore di Pont Aven), Nathalie Drivet (una domestica), Jean Le Gall, Bruno Balp, Pierre Forget, Louise Roblin, **p.**: Coquelicot Films-Orphée Arts-Trinacria Films – **o.**: Francia, 1975 – **di.**: Cineriz – **dr.**: 106'.

Gatto dagli occhi di giada, Il – **r.**: Antonio Bido – **s.**: Vittorio Schiraldi – **sc.**: V. Schiraldi, A. Bido, Roberto Natale, Aldo Serio – **f.**(Technospes): Mario Vulpiani – **scg.**: Francesco Ramacci – **mo.**: Maurizio Tedesco – **m.**: Trans Europa Express – **int.**: Corrado Pani (Lukas), Paola Tedesco (Mara), Franco Citti, Fernando Cerulli, Giuseppe Addobbati, Gianfranco Bullo, Yill Pratt, Bianca Toccafondi, Inna Alexeiva – **p.**: Elis Cinematografica – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: P.A.C. – **dr.**: 110'.

Giardino dei supplizi, Il – v. **Jardin des supplices, Les**

Giornata particolare, Una – **r.**: Ettore Scola – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Gold Film.
V. giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '77) in «Bianco e Nero», 1977, n. 3, p. 105 e altri dati a p. 124

Gola profonda nera – **r.**: Albert Moore [Guido Zurli] – **s.**: G. Zurli – **sc.**: G. Zurli, Vito Bruschini – **f.**(Technoscope, Technicolor): Alfredo Lupo – **mo.**: Minny Marani – **m.**: Alberto Baldan Bembo – **int.**: Ronald Mardenbro, Ajita, Patrizia Webley, Agnes Kalpagos, Atilio Dottesio, Giovanni De Angelis, Ivano Staccioli, Gianni Adamo – **p.**: Dick Randall per Spectacula Film Production – **o.**: Italia, 1976 – **di.**: Regionale – **dr.**: 95'.

Grande paura, La – v. **Severed Arm, The**

Greatest, The (Io sono il piú grande) – **r.**: Tom Gries – **asr.**: Tom Shaw, Richard Wells – **s.**: basato sulla biografia «The Greatest: My Own Story» di Muhammad Ali, Herbert Muhammad, Richard Durham – **sc.**: Ring Lardner jr. – **f.**(Metrocolor): Harry Stradling – **scg.**: Bob Smith, Solomon Brewer – **c.**: Sandra Stewart, Eric Seelig – **mo.**: Byron «Buzz» Brandt – **m.**: Michael Masser – **dm., orch.**: Lee Holdridge – **ca.**: «The Greatest Love of All» di M. Masser, Linda Creed; «I Always Knew I Had It in Me» di M. Masser, Gerry Coffin, cantate da George Benson – **int.**: Muhammad Ali (se stesso), Ernest Borgnine (Angelo Dundee), Roger E. Mosley (Sonny Liston), Lloyd Haynes (Herbert Muhammad), Malachi Throne (Payton Jory), Phillip «Chip» McAllister (Cassius Clay a 18 anni), John Marley (Dr. Ferdie Pacheco), Robert Duvall (Bill McDonald), David Huddleston (Cruikshank), Ben Johnson (Hollis), James Earl Jones (Malcolm X), Dina Merril (Velvet Green), Paul Winfield (Lawyer), Annazette Chase (Belinda Ali), Mira Waters (Ruby Sanderson), Arthur Adams (Cassius Clay Sr.), Dorothy Meyer (Odessa Clay), Lucille Benson (Signorina Fairlie), Theodore R. Wilson (John Gardener), Skip Homeier (maggiore), Richard Venture (colonnello), Stack Pierce (Rahaman), Ben Medina (Ronnie), Paul Mantee (Carrara), George Carro (sig. Curtis), David Clennon (capitano), Sally Gries, Elizabeth Marshall, Richard Cullage, Ernie Wheelwright, George Cooper, James Gammon, Toni Crabtree, Fernand A. Larrieu jr., Nai Bonet, Alberto Martin, Ray Holland, Don Dunphy, Rahaman Ali, Howard Bingham, W. Youngblood Muhammad, Lloyd Wells, Pat Patterson, Gene Kilroy, Harold Conrad –

dp.: Tom Shaw – **p.:** John Marshall per Columbia, Los Angeles/EMI, Londra – **o.:** U.S.A.-Gran Bretagna, 1977 - **di.:** Ceiad Columbia – **dr.:** 110'.

Ground Zero (Violenza armata a San Francisco) – **r.:** James T. Flocker – **s., sc.:** Samuel Newman – **f.**(Eastmancolor): David P. Flocker – **mo.:** David E. Jackson – **m.:** P. Comer, F. Vierra, M. Sedlak, M. Comer, D. Dramon – **int.:** Ron Casteel (Steve Norton), Melvin Belli (Gedeon Blake), Augie Treibach, Kim Friese, John Vaugh, Yvonne D'Angiers, Hal Stein – **p.:** J.T. Flocker Enterprise – **o.:** U.S.A., 1973 – **di.:** Regionale – **dr.:** 95'.

Guardiamola nuda... e poi decidiamo – v. **Piedi, Le**

House of Whipcord (... E sul corpo tracce di violenza) – **r.:** Pete Walker – **asr.:** Brian Lawrence – **s.:** P. Walker – **sc.:** David McGillivray – **f.**(Eastmancolor): Peter Jessop – **scg.:** Mike Pickwode – **mo.:** Matt McCarthy – **m., dm.:** Stanley Myers – **int.:** Barbara Markham (signora Wakehurst), Patrick Barr (Justice Bailey), Ray Brooks (Tony), Anne Michelle (Julia), Penny Irving (Ann-Marie de Vernay), Sheila Keith (Walker), Dorothy Gordon (Bates), Robert Tayman (Mark Dessart), Ivor Salter (Jack), Judy Robinson (Claire), Karen David (Karen), Jane Hayward (Estelle), Celia Quicke (Denise), Celia Imrie (Barbara), Ron Smerczak (Ted), David McGillivray (Cavan), Barry Martin (Al), Tony Sympson (Henry), Rose Hill (moglie di Henry), Dave Butler (collezionista), Denis Tinsley (sergente di polizia), P. Walker (ciclista) – **dp.:** Edward Dorian – **p.:** P. Walker per Heritage – **o.:** Gran Bretagna, 1974 – **di:** Regionale – **dr.:** 102'.

Inferno in Florida – v. **Thunder and Lightning**

Infidélités (Emmanuelle l'infedele) – **r.:** Jean François Davy – **s., sc.:** J.F. Davy, André Ruellan, Daniel Geldreich – **f.**(Eastmancolor): Roger Fellous – **mo.:** Claude Cohen – **m.:** Allan Reeves – **int.:** Albane Navizet (Emmanuelle), Gilles Milinaire (Yves), Jean Roche (Thierry), Orlane Paquin (Claire), Pierre Oudry (Serge), Natacha Karenoff (Solange), Virginia Vignon (Prune), Bouboule (Richard), Mona Mour (Carole), Joelle Coeur (Cécile), Yvan Jullien (Frank) – **p.:** J.A. Marquise per Contrechamp – **o.:** Francia, 1975 – **di.:** Regionale – **dr.:** 90'.

Inquilina del piano di sopra, L' – **r.:** Ferdinando Baldi – **s., sc.:** Franco Bucceri, Roberto Leoni – **f.**(Technospes): Ajace Parolin – **scg.:** Gastone Carsetti – **mo.:** Alessandro Lucidi – **m.:** Piero Umiliani – **int.:** Silvia Dionisio (Aurora Trabbocchetti), Lino Toffolo, Pippo Franco, Liana Trouché, Mario Maranzana, Maria Antonietta Belluzzi, Teo Teocoli, Pino Ferrara, Loredana Martinez, Enzo Cannavale – **p.:** Manolo Bolognini per Uranos Cinematografica-Far – **o.:** Italia, 1977 – **di.:** Far (reg.) – **dr.:** 100'.

Io... Bruce Lee – v. **Bruce Lee I Love You**

Io e Annie – Io e le donne di Woody Allen – v. **Annie Hall**

Io sono Bruce Lee la tigre ruggente – v. **Last of the Kung Fu, The**

Io sono il piú grande – v. **Greatest, The**

Islands in the Stream (Isole nella corrente) – **r.:** Franklin J. Schaffner – **asr.:** Kurt Neumann, Lorin B. Salob – **s.:** basato su un romano di Ernest Hemingway – **sc.:** Denne Bart Petitclerc – **f.** (Panavision, Metrocolor): Fred J. Koenekamp – **scg.:** William J. Creber, Raphael Bretton – **c.:** Tony Scarano – **mo.:** Robert Swink – **m.:** Jerry Goldsmith – **orch.:** Arthur Morton – **int.:** George C. Scott (Thomas Hudson), David Hemmings (Eddy), Gilbert Roland (capitan Raph), Susan Tyrrel (Lil), Richard Evans (Willy), Claire Bloom (Audrey), Julius Harris (Joseph), Hart Bochner (Tom Hudson), Brad Savage (Andrew Hudson), Michael-James Wixted (David Hudson), Hildy Brooks (Herla Ziegner), Jessica Rains (Andrea), Walter Friedel (Herr Ziegner), Charles Lampkin –

dp.: Francisco Day — **p.:** Peter Bart, Max Palevsky — **pa.:** Ken Wales — **c.:** U.S.A., 1976 — **di.:** C.I.C. — **dr.:** 105.

Isole nella corrente — v. **Islands in the Stream**

Jardin des supplices, Les (Il giardino dei supplizi) — **r.:** Christian Gion — **asr.:** Philippe Malherbe, Stéphane Loison, Patrick Durpoix, Pascal Hampe — **s.:** basato sul romanzo omonimo di Octave Mirbeau — **sc.:** Pascal Lainé — **f.**(Eastmancolo): Lionel Legros — **scg:** Hubert Monloup — **mo.:** Anne-Marie Deshayes — **m.:** Jean-Pierre Doering — **arrang.:** Karl Schäfer — **int.:** Roger Van Hool (Dr. Antoine Durieux), Jacqueline Kerry (Clara Greenhill), Toni Taffin (Roger Greenhill), Isabelle Lacamp (Annie), Jean-Claude Carrière, Robert Bazil, Michel de Ré, Raymond Jourdan, Arlette Blakis, Stéphane Fey, Jean Rougeul, Iska Khan, Gérard Lorin, Paul Handford, Linda Gutemberg, Bedo Sarnissov, Jean Cherlian, Jeanne Daury, Ivanov Hongore, Jean-Paul Duval, Luong le Hoang, Long Bui, Chau, Jean-Pierre Rawson, Sylvio Quincey, Bernard Nguyen, Cao Khuong, Eva Quang, Christa Gibelin, Ran Dria Van Long — **dp.:** Philippe Allaire — **p.:** Vera Belmont per Stéphan Films-Alexia Film-Comité National des Artes Français de la Table — **pa.:** Linda Gutemberg — **o.:** Francia, 1976 — **di.:** Medusa — **dr.:** 90'.

Joven casada, La (Il mio primo uomo) — **r., s., sc.:** Mario Camús — **f.**(Eastmancolor): Hans Burmann — **scg.:** Wolfgang Bürmann — **mo.:** Javier Morán — **m.:** Anton Garcia Abril — **int.:** Ornella Muti, Pedro del Corral, Mark Edwards, Mayrata O'Wisiedo, María José Alfonso, Alberto de Mendoza, Mario Pardo, Antonio Casas — **p.:** Impala — **o.:** Spagna, 1976 — **di.:** Regionale — **dr.:** 100'.

[Karaté du tonnerre] (Kung Fu l'invincibile) — **r.:** Chang Ching Po, Hsiao Hsing Yu — **f.**(Cinescope, Technicolor): Huchi Kuang — **int.:** Chung Pei, Chung Cheng, Chin Pei, Tan Sheng, Su Hsiang, Li Min Tai, Chiang Man, Fang Mien, Chen Ching, Addie Hodges, Dave Henry — **p.:** Kai Wah Film — **o.:** Hong Kong, 1972 — **di.:** Regionale — **dr.:** 85'.

Karl e Kristina — v. **Utvandrarna**

Kobra Force: squadra giustizieri — v. **Zebra Force, The**

Kolossal-I magnifici Macisti — **organizzatore:** Antonio Avati — **s.:** basato su un'idea di Enrico Lucherini — **sc.:** E. Lucherini — **f.**(Technospes): Maurizio Calvesi — **commento e voce:** Maurizio Costanzo — **mo.:** Osvaldo Scardelletti — **m.:** Nico Fidenco — **p.:** Euro International Films — **o.:** Italia, 1977 — **di.:** Euro International Films — **dr.:** 100'.

Si tratta di un'antologia composta di brani di film colossali da **Scipione l'Africano** agli anni sessanta, esaminando in tutto 115 film.

Kung Fu l'invincibile — v. [Karaté du tonnerre]

Laisse toi faire la neige est donnée(Il penetrante profumo dell'adulterio) — **r.:** Henri Sala — **s., sc.:** Jacques Chaumelle, H. Sala — **f.**(Technicolor): Jacques Lepoux — **mo.:** Monique Kirsanoff — **m.:** Jacques Chaumelle — **int.:** Brigitte Monnin, Isabelle Vaimant, Yacqueline Jacques, J. Chaumelle, Henri Fleur, Johnny Wessler, Yves Garnier — **p.:** Orpha-Europrodis — **o.:** Francia — **di.:** Orange — **dr.:** 86'.

Last of the Kung Fu, The (Io sono Bruce Lee la tigre ruggente) — **r.:** Bruce Lee — **f.**(Cinemascope, Eastmancolor): Robert Kei Lu — **int.:** B. Lee, Meo Tay, Yang Li, Mei Fei, Tao Hung Ping — **p.:** Sunsi-Sunrise — **o.:** Hong Kong — **di.:** Orange — **dr.:** 90'.

Late Show, The (L'occhio privato) — **r.:** Robert Benton — **o.:** U.S.A., 1977 — **di.:** P.I.C.

V. giudizio di Sandro Casazza in «Bianco e Nero», 1977, n. 4, (Berlino '77) p. 58 e altri dati a p. 73, e recensione di Giuseppe Cereda in questo fascicolo a p. 192.

Lehrmädschen-Report (Le apprendiste) – **r.**: Ernst Hofbauer – **s., sc.**: Warner P. Zibaso – **f.**(Panoramica, Technicolor): Klaus Werner – **mo.**: Ingeborg Taschner – **m.**: Chapell Verlag – **int.**: Marina Blumel, Jurgen Feindt, Claus Tinney, Carmen Jackel, Walter Feuchtenberg, Hans Kern, Josef Moosholzer, Jo Frohlich, Elisabeth Wolkmann, Gaby Dorn, Ines De Luka, A. Dormann, R. Talamonti – **p.**: TV 13 – **o.**: Germania Occ., 1972 – **di.**: R.C.R. (reg.) – **dr.**: 80'.

Maîtresse (Maîtresse) – **r.**: Barbet Schroeder – **coll.r.**: Paul Voujargol – **s., sc.**: B. Schroeder, P. Voujargol – **f.** (Eastmancolor): Nestor Almendros – **scg.**: Robert Plate – **mo.**: Denise de Casabianca – **m.**: Carlos D'Alessio – **int.**: Gérard Depardieu (Olivier), Bulle Ogier (Ariane), André Rouyer (Mario), Holger Lowenadier (Gauthier), Nathalie Keryan (Lucienne), Roland Bertin (l'uomo in gabbia), Tony Taffin (Emile), Anne Bartanowsky (la segretaria), Serge Berry (il valletto), Richard Caron (il primo cliente), Pierre Devos (il padrone del «bistrot»), Michel Pilorge (il giovane invitato), Jeanne Herviale (la portinaia), Cécile Pochet (la giovane invitata), Texas [il cane] – **p.**: Pierre Andrieux per Films du Losange-Gaumont – **o.**: Francia, 1975 – **di.**: I.I.F. – **dr.**: 100'.

Malavita attacca... la polizia risponde, La – **r.**: Mario Caiano – **s. sc.**: Paolo Barberio, Tiziano Longo, Arrigo Petacco – **f.**(Telecolor): Pier Luigi Santi – **mo.**: Renato Cinquini – **m.**: Lallo Gori – **int.**: Leonard Mann (commissario Baldi), Maria Rosaria Omaggio (Laura), John Steiner, Chris Avram, Corrado Gaipa, Ettore Manni – **p.**: Jarama Film-Capitol International – **o.**: Italia, 1977 – **d.**: Regionale – **dr.**: 105'.

Mannaja – **r., s., sc.**: Sergio Martino – **f.**(Eastmancolor): Federico Zanni – **scg.**: Giacomo Calò Carducci – **mo.**: Eugenio Alabiso – **m.**: Guido e Maurizio De Angelis – **int.**: Maurizio Merli (Merton «Mannaja»), Martine Brochard (Deborah), John Steiner, Philippe Leroy, Salvatore Puntillo, Donald O'Brien, Sonja Jeannine – **p.**: Luciano Martino per Devon Film-Medusa Distribuzione – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Medusa Distribuzione – **dr.**: 95'.

Massacro a Condor Pass – v. **Potato Fritz**

Matrigna, La – v. **Stepmother, The**

Messalina, Messalina! – **r.**: Bruno Corbucci – **s., sc.**: Mario Amendola, B. Corbucci – **f.**(Colore): Marcello Masciocchi – **scg.**: Claudio Cinini, Danilo Donati – **c.**: Alberto Verso – **mo.**: Daniele Alabiso – **m.**: Maurizio e Guido De Angelis – **int.**: Anneka Di Lorenzo (Messalina), Vittorio Caprioli (imperatore Claudio), Giancarlo Prete (console Caio Silla), Tomas Milian (Baba, l'uomo della Suburra), Lino Toffolo (patrizio veneto), Lory Kay Wagner, Raf Luca, Bombolo, Pino Ferrara, Sal Borgese, Alessandro Cardini, Luca Sportelli, Ombretta di Carlo, Primo Marcotulli – **p.**: Franco Rossellini per Medusa Film – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Medusa Distribuzione – **dr.**: 95'.

Mille et une perversions de Félicia, Les (La cuginetta inglese) – **r.**: Max Pécas – **asr.**: Marc Pécas, Bernard Dumas – **s., sc.**: M. Pécas – **ad., d.**: Michèle Ressi, M. Pécas – **f.**(Eastmancolor): Roger Fellous – **mo**: Michel Pécas – **m.**: Derry Hall – **int.**: Rebecca Brooke, Jean Roche, Béatrice Harnois, Roland Charbaux, Ray Prevet, Nicole Daudet, Christophe Alberola, Marlene Myller, Eva Khris, Stephane Maury – **dp.**: Roger Michel – **p.**: Max Pécas per Films du Griffon – **o.**: Francia, 1975 – **di.**: Major-Star (reg.) – **dr.**: 94'.

Mio primo uomo, Il – v. **Joven casada, La**

Missione del mandrillo, La – **r.**: Albert Moore – **s., sc.**: Jean-Alden Delos – **f.**(Panoramica, Technicolor): Girolamo La Rosa – **mo.**: Minxy Marani – **m.**: Giuliano Sorgini – **int.**: Corinne Le Poulain, Tony Kendall, Rosario Borelli, A.M. Pescatori, Gabriella Lepori, Consalvo Dell'Arti, André Tabart – **o.**: Italia, 1975 – **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

Morbosità proibite – v. **Couple parmi tant d'autre, Un**

Mords pas, on t'aime (Rose e François) – **r.:** Yves Allégret – **s., sc.:** Y. Allégret, Francois Boyer – **f.**(Panoramica, Technicolor): Jean Boffety – **mo.:** Jacques Gaillard – **m.:** Pierre Jansen – **int.:** Bernard Fresson (il padre), Yves Coudray (Frédéric), Catherine Allégret (la madre), Jean-Pierre Darras (il nonno), Sylviane Bressy (Rose), Annette Poivre (la nonna), Micheline Presle – **dp.:** Jean Mottet – **p.:** FR3-Union Nouvelle Cinématographie – **o.:** Francia, 1975 – **di.:** Star (reg.) – **dr.:** 103'.

Mostro della strada di campagna, Il – v. **And Soon the Darkness**

Moving Violation (La polizia li vuole morti) – **r.:** Charles S. Dubin – **r. 2ª unità:** Barbara Peeters – **s.:** David R. Osterhout – **sc.:** D.R. Osterhout, William Norton – **f.**(Colore DeLuxe)): Charles Correll – **scg.:** Sherman Loudemilk – **mo.:** Richard Sprague – **m.:** Don Peake – **int.:** Stephen McHattie (Eddie Moore), Kay Lenz (Cam Johnson), Eddie Albert (Alex Warren), Lonny Chapman (sceriffo Rankin), Will Geer (Rockfield), Jack Murdock (Bubba), John S. Ragin (agente Shank), Dennis Redfield (Tylor), Michael Ross Verona (Harvey), Francis de Sales (l'avvocato), Dick Miller (Mack) – **pe:** Roger Corman – **p.:** Julie Corman per Santa De Productions – **o.:** U.S.A., 1976 – **di.:** 20th Century Fox – **dr.:** 90'.

Napoli si ribella – **r.:** Michele Massimo Tarantini – **s.:** Dardano Sacchetti – **sc.:** D. Sacchetti, M.M. Tarantini – **f.**(Panoramica, Colore): Sergio Rubini – **mo.:** Alberto Moriani – **m.:** Franco Campanino – **int.:** Luc Merenda (commissario Dario Mauri), Enzo Cannavale, (maresciallo Nicola Capece), Adolfo Lastretti, (Domenico Laurenzi), Claudio Gora (avv. Cerullo) Marianne Comtel (la piccola Luisa) Mattia Machiavelli, Ferdinando Murolo, Francesca Guadagno, Giancarlo Badessi, Enrico Maisco, Sonia Viviani, Tommaso Palladino – **p.:** Dania Film – **o.:** Italia, 1977 – **di.:** Titanus – **dr.:** 105'.

Neither the Sea nor the Sand (Né mare né sabbia) – **r.:** Fred Burnley – **asr.:** Derek Whitehurst – **s.:** basato sul romanzo omonimo di Gordon Honeycombe – **sc.:** G. Honeycombe – **d.:** Rosemary Davies – **f.**(Eastmancolor): David Muri – **scg.:** Michael Bastow – **mo.:** Norman Wanstall – **m., dm.:** Nahum Heiman – **int.:** Susan Hampshire (Anna Robinson), Michael Petrovitch (Hugh Dabernon), Frank Finlay (George Debernon), Michael Craze (Collie), Jack Lambert (Dr. Irving), David Garth (sig. MacKay), Betty Duncan (signora MacKay), Anthony Booth (Delamare) – **dp.:** John Peverall – **pe.:** Tony Tenser, Peter J. Thompson – **p.:** Jack Smith, Peter Fetterman per Tigon British-Portland Film Corporation – **o.:** Gran Bretagna, 1972 – **di.:** Regionale – **dr.:** 95'.

Né mare né sabbia – v. **Neither the Sea nor the Sand**

New York, New York (New York, New York) – **r.:** Martin Scorsese – **asr.:** Martin D. Dellar, Michael Grillo – **s.:** Earl Mac Rauch – **sc.:** E. Mac Rauch, Mardik Martin – **f.**(Panavision, Technicolor): Laszlo Kovacs – **scg.;** Harry R. Kemm – **c.:** Theadora van Runkle – **cor.:** Ron Field – **mo.:** Tom Rolf, B. Lovitt, David Ramirez – **dm.:** Ralph Burns – **ca.:** «Theme from New York, New York», «There Goes the Ball Game», «But the World Goes Round», «Happy Endings» di John Kander, Fred Ebb, cantate da Liza Minnelli; «Opus One» di Sid Garris, Sy Oliver; «I'm Gettin Sentimental Over You» di George Bassman, Ned Washington; «Song of India» di Nikolaij Rimsky-Korsakov; «You Brought a New Kind of Love to Me» di Sammy Fain, Irving Kahal, Pierre Norman Connor, cantata da Liza Minelli; «Don't Blame Me» di Jimmy Mchugh, Dorothy Fields; «Once in a While» di Michael Edwards, Bud Green, cantata da Liza Minnelli; «You Are My Luchy Star» di Nacio Herb Brown, Arthur Freed, cantata da L. Minnelli; «It's a Wonderful World» di di Jan Savitt, Johnny Weston, Harold Adamson; «For All We Know» di J. Fred Coots, S.M. Lewis; «South America Take It Away» di Harold Rome; «The Man I Love» di George Gershwin, Ira Gershwin, cantata da L. Minnelli; «Taking a

Chance on Love» di Vernon Duke, John Latouche, Ted Fettler, cantata da L. Minnelli; «Just You, Just Me» di Jesse Greer, Raymond Klages; «Blue Moon» di Richard Rodgers, Lorenz Hart, cantata da Mary Kay Place; «Honeysuckle Rose» di Thomas «Fats» Waller, Andy Razaf, cantata da Diahne Abbott; «Do Nothing Till You Hear from Me», «Don't Get Around Much Anymore» di Duke Ellington, Bob Russell; «Don't Be That Way» di di Benny Goodman, Edgar Sampson, Mitchell Parish; «Hold Tight» di Leonard Kent, Edward Robinson, Leonard Ware, Jerry Biandow, Willie Spottswood; «Bugle Call Rag» di Jack Pettis, Billy Meyers, Elmer Schoebel; «Avalon» di Vincent Rose, Al Jolson; «Night in Tunisia» di John Birks, Dizzy Gillspie, Frank Paparelli; «Billets Doux» eseguita da the Hot Club of France Quintet; «Wonderful Girl» — **int.:** Liza Minnelli (Francine Evans), Robert De Niro (Jimmy Doyle), Lionel Stander (Tony Harwell), Barry Primus (Paul Wilson), Mary Kay Place (Bernice), Georgie Auld (Frankie Harte), George Memmoli (Nicky), Dick Miller (proprietario del Palm Club), Murray Moston (Horace Morris), Lenny Gaines (Artie Kirks), Clarence Clemons (Cecil Powell), Kathi McGinnis (Ellen Flannery), Norman Palmer (Desk Clerk), Adam David Winkler (Jimmy Doyle jr.), Frank Sivera (Eddie Di Muzio), Diahne Abbott, Dimitri Logothetis, Margo Winkler, Steven Prince, Don Calfa, Bernie Kuby, Selma Archerd, Bill Baldwin, Mary Lindsay, John Cutler, Nicky Blair, Casey Kasem, Jay Salerno, William Tole, Sydney Guilaroff, Peter Savage, Gene Castle, Louie Guss, Shera Danese, Bill McMillan, David Nichols, Harry Northup, Marty Zagon, Timothy Blake, Betty Cole, De Forest Covan, Phil Gray, Roosevelt Smith, Bruce L. Lucoff, Bill Phillips Murry, Glint Arnold, Richard Alan Berk, Jack R. Clinton, Wilfred R. Middlebrooks, Jake Vernon Porter, Nat Pierce, Manuel Escobosa, Susan Kay Hunt, Teryn Jenkins, Mardik Martin, Leslie Summers, Brock Michaels, Washington Rucker, Booty Reed, David Armstrong, Robert Buckingham, Eddie Garrett, Nico Stevens, Peter Fain, Angelo Lamonea, Charles A. Tamburro, Wallace McCleskey, Ronald Prince, Robert Petersen, Richard Raymond, Hank Robinson, Harold Ross, Eddie Smith — **pe.:** Hal W. Polaire — **p.:** Irwin Winkler, Robert Chartoff per Chartoff-Winkler Productions — **pa.:** Gene Kirkwood — **o.:** U.S.A., 1977 — **di.:** United Artists Europa Inc. — **dr.:** 153'.

V. recensione di Ermanno Comuzio in questo fascicolo a p. 194

Next Man, The (Il prossimo uomo) — **r.:** Richard C. Sarafian — **asr.:** Allan Hopkins — **s.:** Martin Bregman, Alan Trustman — **sc.:** Mort Fine, A. Trustman, David M. Wolf, R. C. Sarafian — **f.**(Technicolot): Michael Chapman — **scg.:** Gene Callahan, Stuart Wurtzel — **c.:** Anna Hill Johnstone — **mo.:** Aram Avakian, Robert Lovett — **m.:** Michael Kamen — **int.:** Sean Connery (Khalil Abdul-Muhsen), Cornelia Sharpe (Nicole Scott), Albert Paulsen (Hamid), Adolfo Celi (Al Sharif), Marco St. John (Justin), Ted Beniades (Dedario), Charles Cioffi (Fouad), Dalem Ludwig (Ghassan Kaddara), Tom Klunis (Hatim Othman), Jaime Sanchez (Rodriguez), Stephan D. Newman (Andy Hampses), Holland Taylor (intervistatore televisivo), Peggy Feury (signora Svott), Patrick Bedford (signor Scott), Roger Omar Serbagi (Yassin), Armand Dahan (Abdel-Latif Khaldoun), Charles Randall (Atif Abbas), Ian Collier (Devereaux), Michael Storm (Salazar), Maurice Copeland (George Pravda), Alex Jawdokimov, James Bulleit, Toru Nagai, Ryokei Kanokogi, Camille Yarbrough, Thomas Ruisinger, Edward Setrakian, Jack Davidson, Bill Snickowski, Lance Henrickson, John MacKay, Robert Levine, William Mooney, Robert Wooley, Alfred Bristol, Martin Bregman, Richard Serafian, Burtt Harris, Bob Simons, Tony Ellis, Jamila Massey, Jim Norris, Joe Zaloom, Richard Zakka, Jaime Ross, Jamal Shasad, David Kelly, Mela Hubert-Trimbal, Tony Carrol, Bill Golding, Mohammed Sedrihini, Diane Peterson — **p.:** M. Bregman, Burtt Harris per Martin Bregman Production-Artists Entertainment Complex Film — **o.:** U.S.A., 1976 — **di.:** Ceiad — **dr.:** 95'.

Nipote del prete, La — **r., s., sc.:** Sergio Grieco — **f.** (Telecolor): Vittorio Bernini — **scg.:** Lucia Terzuolo — **mo.:** Francesco Bertuccioli, Alberto Ceccarelli — **m.:** Carlo Maria Angera — **int.:** Crippy Yocard [Cristina Amodei] (Desirée), Gigi Bonos (il prete),

Giancarlo Zanetti, Corrado Lojacono, Beryl Cunningham, Roberto Proietti, Alessandro Acerbi, Vittorio Sulpizi, Maria Bellingeri, Rosanna Bevilacqua, Susy Kaster — **p.:** Armando Bertuccioli per Winston Cinematografica — **o.:** Italia, 1976 — **di.:** Regionale — **dr.:** 85'.

Noche de los asesinos, la (Sospiri) — **r.:** Jess Franco [Jesus Franco Manera] — **s.:** basato sul romanzo «El gato y el canario» di Edgar Allan Poe — **sc.:** J. Franco, P. Johnson — **f.**(Cinemascope, Colore): Javier Pérez Zofío — **mo.:** Antonio Gimeno — **m.:** Carlo Savina — **int.:** William Berger, Evelyn Scott, Alberto Dalbes, Maribel Hidalgo, Lina Romay, Yelena Samarina, Antonio Mayans, Angel Meléndez, Vicente Roca — **p.:** Arturo Marcos per Cooperativa Cinematográfica Fémix — **o.:** Spagna, 1976 — **di.:** Orange-Velox (reg.) — **dr.:** 90'.

Nothing but the Night (Il cervello dei morti viventi) — **r.:** Peter Sasdy — **asr.:** Ariel Levy — **s.:** basato sul romanzo omonimo di John Blackburn — **sc.:** Brian Hayles — **f.**(Eastmancolor): Ken Talbot — **scg.:** Colin Grimes — **mo.:** Keith Palmer — **m.:** Malcom Williamson — **dm.:** Philip Martell — **int.:** Christopher Lee (colonnello Bingham), Peter Cushing (Sir Mark Ashely), Diana Dors (Anna Harb), Georgia Brown (Joan Foster), Keith Barron (Dr. Haynes), Gwyneth Strong (Mary Walley), Fulton McKay (Cameron), John Robinson (Lord Fawnlee), Morris Perry (Dr. Yeats), Michael Gambon (ispettore Grant), Shelagh Fraser (signora Alison), Duncan Lamont (Dr. Knight), Kathleen Byron (Dr. Rose), Geoffrey Frederick, Louise Nelson, Robin Wentworth, Michael Segal, John Kelland, Michael Wynne, Ken Watson, Andrew McCulloch, Paul Humpoletz, Stuart Saunders, Stanley Lebor, Michael Brennan, Beatrice Kane, Janet Bruce, Geoffrey Denton — **dp.:** Tom Sachs — **p.:** Anthony Nelson Keys per Charlemagne Productions-Rank Organisation — **o.:** Gran bretagna, 1972 — **di.:** Regionale — **dr.:** 90'.

Notte dei falchi, La — v. **Entebbe: Operation Thunderbolt**

Notti di Satana, Le — v. **Exorcismo**

Notti inquiete — v. **Servante et maîtresse**

Occhio privato, L' — v. **Late Show, The**

Ode a Billy Joe — v. **Ode to Billy Joe**

Ode to Billy Joe (Ode a Billy Joe) — **r.:** Max Baer — **o.:** U.S.A., 1976 — **di.:** P.I.C.
V. altri dati in «Bianco e Nero», 1976, nn. 7/8, p 140

Orgasmo bianco — v. **Ultimate Thrill, The**

Ossessa, L'— I raccapriccianti delitti di Monroe Park — v. **Touch of Satan, The**

Padre padrene — **r.:** Paolo e Vittorio Taviani — **o.:** Italia, 1977 — **di.:** C.I.D.I.F.
V. giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '77) in «Bianco e Nero», 1977, n. 3, p. 108 e altri dati a p. 126

[Paperino e C. in vacanza] — **f.:** (Technicolor) — **p.:** Walt Disney Production — **o.:** U.S.A. — **di.:** C.I.C.

Si tratta di un'antologia di disegni animati di Walt Disney degli anni '50. Al film è abbinato il cortometraggio **Il levriero picchiatello** diretto da Larry Lansburgh.

Peccato carnale — v. **Révélation, La**

Penetrante profumo dell'adulterio, Il — v. **Laisse toi faire la neige est donnée**

Per amore di Poppea — **r.:** Mariano Laurenti — **s.:** Francesco Milizia — **sc.:** F. Milizia, Franco Mercuri — **f.**(Eastmancolor): Giancarlo Ferrando — **scg., c.:** Elio Micheli — **mo.:** Alberto Moriani — **m.:** Gianni Ferrio — **int.:** Maria Baxa (Poppea), Oreste Lionello (Ne-

rone), Gianfranco D'Angelo, Alvaro Vitali, Toni Ucci, Alicia Leoni, Tiberio Murgia, Ria De Simone, Otello Belardi, Percy Hogan, Sergio Sinceri, Sergio Leonardi, Renato Chiantoni — **p.**: Luciano Martino per Dania Film — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Titanus — **dr.**: 95'.

Perversione / El diario de una asesina — **r.**: Manuel Mur Oti — **s.**: Rafael Alba — **sc.**: L. Kaplan, M. Mur Oti, M. Sirko — **f.**(Technicolor): Alvaro Lanzoni — **mo.**: Otello Colangeli — **m.**: Carlo Savina — **int.**: Marisa Mell (Gina / Elisabeth), Antony Steffen (Marco), Richard Conte (Don Alessandro), Richard Baron (Richard), Lili Murati, Carol Brawn [Carla Calò], Juan Ribo, Deny Deus, Carmen Maura, Ketty Ariel — **p.**: Espartaco Santoni per Matheus Film, Roma/Emaus Film, Madrid — **o.**: Italia-Spagna, 1974 — **di.**: Regionale — **dr.**: 95'.

Piaceri della contessa Gamiani, I — v. **Pourvu qu'on ait l'ivresse**

Piedi, Le (Guardiamola nuda... e poi decidiamo) — **r.**: Pierrre Unia — **asr.**: Alain Nauroy — **s., ad., sc., d.**: P. Unia, René Havard — **f.**(Eastmancolor): Claude Becognée — **scg.**: Claude Blosseville — **mo.**: Michel Patient — **m.**: Laurent Voulzy — **int.**: Michel Norman (Michel), Yves Collignon (Yves), Cristian Alers (il padre), Micheline Dax (la madre), Annie Friedmann (Annie), Nathalie Veiger, Beatrice Harnois, Pierrette Souplex, Katia Tochenko, F. Piermy, Henri Genès, A. Flick — tùdp.:tì Roger Michel — **p.**: P. Unia per Audiovi International-Unia Films-Films de l'Etoile — **o.**: Francia, 1974 — **di.**: Regionale — **dr.**: 85'.

Polizia è sconfitta, La — **r.**: Domenico Paolella — **s.**: Dardano Sacchetti — **sc.**: D. Sacchetti, D. Paolella — **f.**(Eastmancolor): Marcello Masciocchi — **scg.**: Carlo Leva — **mo.**: Amedeo Giombini — **m.**: Stelvio Cipriani — **int.**: Marcel Bozzuffi (commissario Grifi), Riccardo Salvini (agente Brogi), Vittorio Mezzogiorno (Valli), Claudia Giannotti (Rita), Andrea Aureli (il proprietario del bar), Nello Pazzafini (il tunisino), Frascesco Ferracini, Pasquale Basile, Alfredo Zammi — **p.**: P.A.C. — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: P.A.C. — **dr.**: 105'.

Polizia li vuole morti, La — v. **Moving Violation**

Poliziotto sprint — **r.**: Stelvio Massi — **s., sc.**: Aldo Capone — **f.**(Eastmancolor): Riccardo Pallottini, Franco Delli Colli — **mo.**: Mauro Bonanni — **m.**: Stelvio Cipriani — **int.**: Maurizio Merli (Marco Palma), Giancarlo Sbragia, Angelo Infanti, Lilli Carati, Orazio Orlando, Glauco Onorato, Remi Julienne — **p.**: Giovanni Di Clemente per Cleminternazionale Cinematografica — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Titanus — **dr.**: 105'.

Porci con le ali — **r.**: Paolo Pietrangeli — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Titanus.

V. altri dati in «Bianco e Nero», 1977, n. 4, p. 74

Potato Fritz (Massacro a Condor Pass) — **r.**: Peter Schamoni — **s., sc.**: Paul Hengge — **f.**(Technicolor): Wolf Wirth, Jost Vacano — **m.**: Udo Jürgens, Anton Dvorák-**int.**: Hardy Krüger (cap. Henry Eberard Jansen / Patata), Stephen Boyd (Addison) Anton Diffring (ten. Slade) Paul Breitner (Wexle), Arthur Brauss, Christiane Gött, Friedrich von Ledebur, Malachy McCourt, Diana Körner, David Hess, Peter Schamoni, Rainer Basedow, Helmut Frasch, Dan van Husen, Bob Simmons, Jean Jose Majan, Desmond Thompson, Jorge Gleser, David Thomson, Meg Clancey, Francesca Krüger, Eva Bergmanova, Raul Castro, Carl Rapp, Vidal Molina, Gonzalo Canas, Fernando Villena, Robert Case, Jesus Fernandez, Luis Barboo, Pit Schröder — **p.**: P. Schamoni-Eucent-Produktion — **o.**: Germania Occ., 1976 — **di.**: William-Martino — **dr.**: 95'.

Pourvu qu'on ait l'ivresse / I piaceri della contessa Gamiani — **r.**: Reynald Bassi — **s.**: basato sui romanzi «Gamiani» e «Confessions d'un enfant du siècle» di Alfred de Musset — **sc.**: R. Bassi — **f.**(Eastmancolor): Etienne Szabo — **mo.**: Sabine Manou — **m.**:

Carl Orff – **int.**: Denise Roland (Gamiani), Alain Noury (Octave), Paul Guers (Desgenais), Olivier Hussenot, Jean Valmont, Stephania Carredu, Christine Parat-Roblin, Jean-Paul Solal, Valérie de Tilbourg, Olivia Orlandi, Yvon Lec – **p.**: Louis Duchène per Transinter Film, Parigi / Erka Cinematografica, Roma – **o.**: Francia-Italia, 1974 – **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

Prince and the Pauper, The (Il principe e il povero) – **r.**: Richard Fleischer – **asr.**: Nigel Wooll, Michael Green, Vilmos Kolba, Zsuzsanna Szemes, Laurent Perrin – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Mark Twain – **sc.**: Berta Dominguez, Pierre Spengler, George MacDonald Fraser – **f.**(Panavision, Technicolor): Jack Cardiff – **scg.**: Jack Stephens, Maurice Fowler, John Hoesli – **c.**: Judy Moorcroft, Ulla Britt Soderlund – **mo.**: Ernest Walter – **m.**: Maurice Jarre – **int.**: Oliver Reed (Miles Hendon), Raquel Welch (Edith), Mark Lester (Tom Canty / principe Edward), Ernest Borgnine (John Canty), George C. Scott (l'arrogante), Rex Harrison (Norfolk), David Hemmings (Hugh Hendon), Charlton Heston (Henry VIII), Harry Andrews (Hertford), Murray Melvin (De Brie), Sybil Danning (mamma Canty), Felicity Dean (Lady Jane), Lalla Ward (principessa Elisabeth), Julian Orchard (St. John), Graham Stark (Jester), Preston Lockwood, Arthur Hewlett, Tommy Wright, Harry Fowler, Richard Hurndall, Dan Meaden, Tyrone Cassidy, Don Henderson, Sydney Bromley, Ruth Madoc, Dudley Sutton, Roy Evans, William Lawford, Peter O'Farrell, Anthony Sharp, Peter Cellier, Andrew Lodge, Igor De Savitch, Dervis Ward, Michael Ripper, Jacques Le Carpentier – **dp.**: Nigel Wool, Sandor Toth – **pe.**: Ilya Salkind, Alexander Salkind – **p.**: Pierrre Spengler per International Film Production-Film Trust – **o.**: Panama, 1977 – **di.**: Prodif-Lia – **dr.**: 120'.

Principe e il povero, Il – v. **Prince and the Pauper, The**

Principio del domino: la vita in gioco, Il – v. **Domino Principle, The**

Prossimo uomo, Il – v. **Next Man, The**

Prostitution (Prostitution) – **r., s., sc.**: Jean François Davy – **f.**(Eastmancolor): Roger Fellous – **mo.**: Christel Micha – **m.**: Alain Reeves – **ca.**: cantata da Colette Renard – **int.**: Claude Janna e le prostitute e travestiti: Eva, Griselide, Micheline, Ulla, Brigitte, Jackie, Nicole, Nanà, Emma, Monsieur X – **p.**: Contrechamp – **o.**: Francia, 1976 – **di.**: Regionale – **dr.**: 75'.

Pugni feroci – v. **Fierce Fist, The**

Pusteblume (La donna che violentò se stessa) – **r.**: Adrian Hoven – **s., sc.**: Gunter Vaessen – **f.**(Colore): Robert Hofer – **scg.**: René Mucke – **m.**: Rolf Bauer – **ca.**: eseguite da Chris e Ann – **int.**: Rutger Hauer (Rik van de Loo), Manû Wondratschek, Dagmar Lassander, Herbert Übelmesser, Shirley Corrigan, Tilo v. Berlepsch, Heidrun Hankammer, Gerhard Soor, Conny Bellenbaum – **p.**: Benno Bellenbaum per City Film – **o.**: Germania Occ., 1974 – **di.**: Star (reg.) – **dr.**: 95'.

Quella pazza famiglia Fikus – v. **Fire Sale**

Quella sporca ultima notte – v. **Capone**

Révélation, La (Peccato carnale) – **r.**: Alain Lavalle – **asr.**: Alain Sens Laval – **s., sc.**: Giova Selly – **f.**(Eastmancolor): Claude Beausoleil – **mo.**: Jacques Doillon – **m.**: Nachum Heiman – **int.**: Juliette Mills (Giselle), Olga Georges-Picot (Claire), Sady Rebbot (Lionel), Robert Etcheverry, Jacques Santi – **dp.**: Michel Gallon – **p.**: Eddy Matalon per Maki Films – **o.**: Francia, 1971 – **di.**: Regionale – **dr.**: 78'.

Rose e François – v. **Mords pas, on t'aime**

Rotte a tutte le esperienze – v. **Des filles expertes en jeux clandestins**

Roulette russa — v. **Russian Roulette**

Russian Roulette (Roulette russa) — **r.**: Lou Lombardo — **asr.**: David Tringham — **s.**: basato sul romanzo «Kosygin Is Coming» di Tom Ardies — **sc.**: T. Ardies, Stanley Mann, Arnold Margolin — **f.**(Eastmancolor): Brian West — **scg.**: Roy Walker — **mo.**: Richard Marden — **m.**: Michael J. Lewis — **int.**: George Segal (Timothy Shaver), Cristina Raines (Bogna Kirchoff), Denholm Elliott (Patapiece), Gordon Jackson (Brian Hardison), Richard Romanus (Raymond «Rags» Ragulia), Bo Brundin (Sergei Vostick), Val Avery (Rudolf Henke), Louise Fletcher (Midge), Nigel Stock (Ferguson), Peter Donàt (McDermott), Constantin de Goguel (Samuel), Jacques Sandulescu (Gorki), Hagan Beggs (Kavinsky), Graham Jarvis (Benson), Douglas McGrath (Lars), Wally Marsch — **pe.**: Elliott Kastner — **p.**: Jerry Bick per Bulldog Productions — **pa.**: Marion Segal, Denis Holt — **o.**: U.S.A., 1975 — **di.**: Variety — **dr.**: 95'.

Sahara Cross — **r.**: Tonino Valerii — **s.**: Adriano Belli — **sc.**: Ernesto Gastaldi, A. Belli, T. Valerii — **f.**(Colore): Franco di Giacomo — **mo.**: Antonio Siciliano — **m.**: Riz Ortolani — **int.**: Franco Nero, Michel Constantin, Pamela Villoresi, Mauro Barabani, Emilio Lo Curcio, Michael Coby — **p.**: Donatella Senatore, Giorgio Cardelli per Cine Vera — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Far — **dr.**: 105'.

Sangue di sbirro — **r.**: Al Brady [Alfonso Brescia] — **s., sc.**: A. Brescia, Aldo Crudo — **f.**(Techniscope, Eastmancolor): Silvio Fraschetti — **scg.**: Mimmo Scavia — **mo.**: Carlo Broglio — **m.**: Alessandro Alessandroni — **int.**: Jack Palance (Dake), George Eastman [Luigi Montefiore] (Dan Caputo), Jenny Tamburi (Susan), Ugo Bologna (Mallory), Robert Giraudo, J. Grams, Giorgio Scioletta, Renato Montalbano, Nicole Barthelmy, Aldo Cecconi, Gaetano Balestrieri — **p.**: Hilda Film — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: C.I.A. Cinematografica — **dr.**: **95'.**

«Santo» contra los asesinos de la mafia (Argos il fantastico superman) — **r., s., sc.**: Manuel Bengoa — **mo.**: Antonio Graciani — **m.**: Daniel White — **int.**: Santo, Mara Cruz, Antonio Pica, Elsa Cardena, Cesar Del Campo, Celia Roldan, Fernando Oses, Joahana Aloha — **p.**: Fonesxsa/Fermont — **o.**: Spagna-Messico, 1975 — **di.**: General (reg.) — **dr.**: 90'.

Schizo (La terza mano) — **r.**: Pete Walker — **asr.**: Brian Lawrence, Glynn Purcell, Iain Cassie — **s., sc.**: David McGillivray — **f.**(Technicolor): Peter Jessop — **scg.**: Chris Burke — **mo**: Alan Brett — **m., dm.**: Stanley Myers — **int.**: Lynne Frederick (Samantha), John Leyton (Alan Falconer), Stephanie Beacham (Beth), John Fraser (Leonard Hawthorne), Jack Watson (William Haskin), Queenie Watts (signora Wallace), Trisha Mortimer (Joy), John McEnery (Stephens), Paul Alexander (Peter McAllister), Colin Jeavons (commissionario), Victoria Allum (Samantha bambina), Wendy Gilmore (madre di Samantha), Robert Mill (maitre d'hotel), Victor Winding (sergente di polizia), Lindsay Campell (Falconer), Diana King (signora Falconer), Primi Townsend (segretaria di Alan), Raymond Bowers (direttore della fabbrica), Terry Duggan, Pearl Hackney, David McGillivray — **dp.**: Edward Dorian — **p.**: P. Walker per Heritage — **o.**: Gran Bretagna, 1976 — **di.**: P.I.C. — **dr.**: 120'.

Sebastiane (Sebastiane) — **r.**: Derek Jarman, Paul Humfress — **asr.**: Guy Ford — **s., sc.**: D. Jarman, James Waley — **f.**(Colore): Peter Middleton — **scg.**: D. Jarman — **c.**: Daniel Egan — **cor.**: Lindsay Kemp — **mo.**: P. Humfress — **m.**: Brian Eno — **m. sequenze danze**: Andrew Wilson — **int.**: Leonardo Treviglio (Sebastian), Barney James (Severus), Neil Kennedy (Max), Richard Warwick (Justin), Donald Dunham (Claudius), Ken Hicks (Adrian), Janusz Romanov (Antony), Stefano Massari (Marius), Daevid Finbar (Julian), Gerald Incandela, Robert Medley, Lindsay Kemp e troupe, Peter Hinwood, Jordan, Christopher Hobbs, Oula, Philip Fayer, Luciana Martinez, Nicholas de Jongh, Norman Rosenthal, James Malin, Peter Logan, Michael Davis, Eric Roberts,

Graham Cracker – **p.:** J. Waley, Howard Malin per Disctac – **o.:** Gran Bretagna, 1976 – **di.:** P.A.C. – **dr.:** 80'.
V recensione di Piero Sola in questo fascicolo a p 196

Sekret (Anatomia di un amore) – **r.:** Roman Zaluski – **f.:** (Eastmancolor) – **m.:** Alina Piechowska – **int.:** Barbara Brylska, Jan Nowicki – **p.:** Panorama Zerpoly per Filmpolski – **o.:** Polonia, 1973 – **d.:** Regionale – dr.: 82'.

Servante et maîtresse (Notti inquiete) – **r.:** Bruno Gantillon – **s.:** basato sul romanzo «Aux pieds d'Omphale» di Hery Raynal – **sc.:** Frantz André Burguet, Dominique Fabre – **f.**(Eastmancolor): Etienne Szabo – **scg.:** Michel François – **mo.:** Georges Klotz – **m.:** Jean Marie Benjamin – **int.:** Victor Lanoux (Jerôme), Andréa Ferréol (Maria), Evelyne Buyle (Cristine), Gabriel Cattand (Charles), David Pontremoli (il ballerino), Jean Rougerie (il capo gabinetto) – **p.:** Madeleine Films-SFP-Shangrila Productions – **o.:** Francia, 1977 – **di.:** Regionale – **dr.:** 100'.

Sesso in faccia – v. **Female Bunch, The**

Sette note in nero – **r., s.:** Lucio Fulci – **sc.:** L. Fulci, Roberto Gianviti, Dardano Sacchetti – **f.**(Vistavison, Telecolor): Sergio Salvati – **scg.:** Luciano Spadoni – **mo.:** Ornella Micheli – **m.:** Fabio Frizzi, Mario Bixio, Vince Tempera – **int.:** Jennifer O'Neil (Virginia Ducci), Gianni Garko (Francesco Ducci), Marc Porel (Luca Fattori, parapsicologo), Gabriele Ferzetti (Emilio Rospini, direttore della pinacoteca), Jenny Tamburi (Paola), Evelyn Stewart [Ida Galli] (Gloria), Fabrizio Jovine, Luigi Diberti, Francesco Angrisano, Vito Passeri, Bruno Corazzari, Salvatore Puntillo, Laura Vernier, Riccardo Parisio Perrotti – **p.:** Cinecompany – **o.:** Italia, 1977 – **di.:** Cineriz – **dr.:** 95'.

Seven-Per-Cent Solution, The (Sherlock Holmes: soluzione settepercento) – **r.:** Herbert Ross – **asr.:** Scott Wodehouse – **s.:** basato sul romanzo omonimo di Nicholas Meyer e sui personaggi creati da Arthur Conan Doyle – **sc.:** N. Meyer – **f.**(Technicolor): Oswald Morris – **scg.:** Peter Lamont – **c.:** Alan Barrett – **mo.:** Chris Barnes – **m.:** John Addison – **ca.:** «The Madame's Song» di Stephen Sondheim, cantata da Regine – **int.:** Alan Arkin (Sigmund Freud), Vanessa Redgrave (Lola Deveraux), Robert Duvall (Dr. Watson), Nicol Williamson (Sherlock Holmes), Lurence Olivier (Prof. Mariarty), Joel Grey (Lowenstein), Samantha Eggar (Mary Watson), Jeremy Kemp (barone von Leinsdorf), Charles Gray (Mycroft Holmes), Georgia Brown (signora Freud), Regine (Madame), Anna Quayle (Freda), Jill Townsend (signora Holmes), John Bird (Berger), Alison Leggatt (signora Hudson), Frederick Jaeger (Marker), Erik Chitty (Butler), Jack May (Dr. Schultz), Gertan Klauber (Pasha), Leon Greene, Michael Blagdon, Ashley House, Sheila Shand Gibbs, Erich Padalewsky, John Hill – **dp.:** Michael Guest – **pe.:** Arlene Sellers, Alex Winitsky – **p.:** H. Ross per Universal – **pa.:** Stanley O'Toole – **o.:** U.S.A., 1976 – **di.:** C.I.C. – **dr.:** 120'.
V recensione di Orio Caldiron in questo fascicolo a p 198

Severed Arm, The (La grande paura) – **r.:** Thomas S. Alderman – **asr.:** Scott Fieldsteel – **s.:** Larry Alexander, Marc B. Rand – **sc.:** Darrel Presnell, T.S. Alderman – **d.:** Kelly Estill – **f.**(Colore): Bob Maxwell – **mo.:** Sonny Klein, Joe Ravetz – **m.:** Phillan Bishop – **int.:** Deborah Walley (Teddy Rogers), Paul Carr (Mark Richards), David G. Cannon (Jeff Ashton), Vincent Martorano (Bill Haile), Roy Dennis (Ted Rogers), Marvin Kaplan («Mad Man» Herman), John Crawford (Dr. Ray Sanders), Bob Guthrie (Roger Rogers), George Dann – **pe.:** Darrel Presnell – **p.:** Gary Adelman per Media Cinema-Media Trend – **pa.:** D.G. Cannon, Lance Thomas – **o.:** U.S.A., 1972 – **di.:** Regionale – **dr.:** 95'.

Sex Play (Anche il sesso è un affare di stato) – **r.:** Jack Arnold – **asr.:** Derek Whitehurst – **s., sc.:** Peter J. Oppenheimer, Jameson Brewer – **f.**(Colore): Alan Hume – **f. subacquea:** Slim MacDonnell – **scg.:** Bill Alexander – **mo.:** Don Deacon – **m.:** John

Cameron — **int.:** Christina Hart (Bunny O'Hara), Ed Bishop (segretario Beard), Murry Kash (Dr. Wolfgang Meyer), Eric Young (Wang Lo), Steve Plytas (Krashneff), David Beale (Lord Teakwood), Drina Pavlovic (Salina), Emma Geraghty (Ducky), Rex Wei (Chen Ling), Oliver Gilbert, Harry Towb, Roy Evens, James Snell, Eunice Black, Glenn Beck, Milos Kirek, Roger Tallon, Nicholas Leahy — **p.:** Elite Syndicate — **o.:** Gran Bretagna, 1974 — **di.:** Regionale — **dr.:** 90'.

Sherlock Holmes: soluzione settepercento — v. **Seven-Per-Cent Solution, The**

Shock Transfert-Suspence-Hypnos — **r.:** Mario Bava — **s., sc.:** Lamberto Bava, Francesco Barbieri, Paolo Brighenti, Dardano Sacchetti — **f.**(Vistavision, Technospes): Alberto Spagnoli — **mo.:** Roberto Sterbini — **m.:** I Libra — **int.:** Daria Nicolodi (Dora), John Steiner (Bruno), David Colin jr. (Marco), Ivan Rassimov — **p.:** Laser Film — **o.:** Italia, 1977 — **di:** Titanus — **dr.:** 95'.

Signora ha fatto il pieno, La — **r.:** Juan Bosch — **s., sc.:** Fabio Pittorru, Sergio Ricci — **f.** (Panoramica, Colore): Gino Santini — **mo.:** Toseo Rojo — **m.:** Stelvio Cipriani — **int.:** Carmen Villani, Carlo Giuffré, Aldo Maccione, Simon André, Esperanza Roy, Jorde Ramon, Fedra Lorente, Josele Roman, José Antonio Ceinos — **p.:** Interfinance, Roma/Estela, Madrid — **o.:** Italia-Spagna, 1977 — **di.:** P.A.C. — **dr.:** 90'.

Silver Streak (Wagons-Lits con omicidi) — **r.**: Arthur Hiller — **r. 2ª unità**: Max Kleven — **asr.**: Jack Roe, Lively Andrew Stone — **s., sc.**: Colin Higgins — **f.**(Colore DeLuxe): David M. Walsh — **scg.**: Alfred Sweeney, Marvin March — **mo.**: David Bretherton — **m., d.**: Henry Mancini — **int.**: Gene Wilder (Gerge Caldwell), Jill Clayburgh (Hilly Burns), Richard Pryor (Grover Muldoon), Patrick McGoohan (Roger Devereau), wned Beatty (Sweet), Ray Walston (sig. Whiney), Stefan Glerasch (Johnson), Len Birman (Chief), Clifton James (Chauncey), Valerie Curtin (Plain Jane), Richard Kiel (Dente d'Oro), Lucille Benson (Rita Babtree), Scatman Crothers (Ralston), Fred Willard (Jerru Jarvis), Delos Smith (Burt), Matilda Calnan (la signora dai capelli blu), Nick Stewart (il lustrascarpe), Margarita Garcia (tenutaria messicana), Jack Mather (il conduttore), Henry Beckman, Steve Weston, Harvey Atkin (i signori del convegno), Loyd White (l'addetto al vagone-letto), Ed McNamara (Benny), Ray Goth (la guardia notturna), John Day (il macchinista), Jack O'Leary (l'uomo grass: n. 1), Lee McLaughin (l'uomo grasso n. 2), Tom Erhart (l'autista di taxi) Gordon Hurst (Moose) — **dp.**: Jack B. Bernstein, Peter V. Herald — **pe.**: Frank Yablans, Martin Ransohoff — **p.**: Edward K. Milkis, Thomas L. Miller per 20th Century Fox-Miller-Milkes-Colin Higgins Picture — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: 20th Century Fox — **dr.**: 114'.

V recensione di Orio Caldiron in questo fascicolo a p. 199

Sinbad and the Eye of the Tiger (Sinbad e l'occhio della tigre) — **r.:** Sam Wanamaker — **asr.:** Miguel A. Gil jr. — **s.:** Beverley Cross, Ray Harryhausen — **sc.:** B. Cross — **f.**(Metrocolor): Ted Moore — **scg.:** Fred Carter, Fernando Gonzales — **c.:** Cynthia Tingey — **mo.:** Roy Watts — **m.:** Roy Budd — **int.:** Patrick Wayne (Sinbad), Taryn Power (Dione), Jane Seymour (principessa Farah), Margaret Whiting (Zenobia), Patrick Troughton (Melanthius), Kurt Christian (Rafi), Nadim Sawalha (Hassan), Damien Thomas (principe Kassim), Bruno Barnabe (Balsora), Bernard Kay (Zabid), Samali Coker, David Sterne — **dp.:** Luis Roberts — **p.:** Charles H. Schneer, Ray Harryhausen per Andor Films-Columbia — **o.:** Gran Bretagna, 1977 — **di.:** Ceiad — **dr.:** 120'.

Sinbad e l'occhio della tigre — v. **Sinbad and the Eye of the Tiger**

Sole nella polvere, Il — v. **Dans la poussière du soleil**

Soliti ignoti colpiscono ancora, I — E una banca rapinammo per fatal combinazion/Ab Morgen sind wir Reich und Glücklich — **r.:** François Legrand [Franz Antel] — **s., sc.:** Sauro Scavolini, Willi Pribill — **f.**(Eastmancolor): Guglielmo Mancori — **m.:** Armando Travajoli — **int.:** Carroll Baker (la diva), Curd Jürgens (il senatore), Arthur Ken-

nedy, Christine Kaufmann, Angelo Infanti, Vittorio Caprioli, Silvia Dionisio, Gabriele Tinti, Franco Giacobini, Werner Poachath — **p.:** San Nicola Produzione cinematografica, Roma / Neue Delta Filmproduktion, Vienna — **o.:** Italia-Austria, 1976 — **di.:** Maxi — **dr.:** 100'.

Sorelline, Le — v. **Bonnie's Kids**

Sospiri — v. **Noche de los asesinos, La**

Spirale di nebbia, Una — **r.:** Eriprando Visconti — **s.:** basato sul romanzo omonimo di Michele Prisco — **sc.:** E. Visconti, Fabio Mauri, Luciano Lucignani, Roseline Sesbou, Lisa Morpurgo — **f.**(Vistavision, Colore): Blasco Giurato — **scg.:** Francesco Vanorio — **mo.:** Franco Arcalli — **m.:** Ivan Vandor; «Franco Cacciatore» di Carl Maria von Weber — **int.:** Marc Porel (Fabrizio Sangermano), Carole Chauvet (Valeria) Stefano Satta Flores (il giudice Renato Marinoni), Eleonora Giorgi (Lilia), Claude Jade (Maria Teresa), Duilio Del Prete (Marcello), Flavio Bucci (Vittorio), Martine Brochard (Lavinia), Marina Berti (Costanza Sangermano), Corrado Gaipa (il vecchio Sangermano), Enzo Fiermonte (il padre del giudice), Wendy D'Olive, Victoria Zinny, Elvira Cortese — **p.:** Danilo Marciani, Arcangelo Picchi per Ata Cine Tv-Messapia Film-Serena Film 73/Fiduciaire Productions des Films-Intercontinental Productions — **o.:** Italia-Francia, 1977 — **di.:** Stefano Film-Star — **dir.:** 110'.

V. recensione di Renato Ghiotto in questo fascicolo a p. 201

Spy Who Loved Me, The (Agente 007 la spia che mi amava) — **r.:** Lewis Gilbert — **r. 2ª unità:** Ernest Day, John Glen — **ars.:** Ariel Levy, Chris Kenny — **s.:** basato su un romanzo di Ian Fleming — **sc.:** Christopher Wood, Richard Maibaum — **f.**(Panavision, Eastmancolor): Claude Renoir — **f.subacquea:** Lamar Boren — **f. ski:** Willy Bogner — **scg.:** Peter Lamont — **mo.:** John Glen — **m.:** Marvin Hamlisch — **ca.:** «Nobody Does It Better» di M. Hamlisch, Carole Bayer Sagar, eseguita da Carly Simon — **int.:** Roger Moore (James Bond), Barbara Bach (Anya Amasova), Curd Jurgens (Stromberg), Richard Kiel (Jaws), Caroline Munro (Naomi), Walter Gotell (generale Gogol), Geoffrey Keen (ministro della Difesa), Bernard Lee («M»), George Baker (capitano Benson), Michael Billington (Sergei), Olga Bisera (Felicca), Desmond Llewelyn («Q»), Edward De Souza (Hosein), Vernon Dobtcheff (Max Kalba), Valerie Leon (impiegato dell'Hotel), Lois Maxwell (Miss Moneypenny), Sydney Tafler (Liparus), Nadim Sawalha (Fekkesh), Sue Vanner, Eva Rueber-Staier, Robert Brown, Marilyn Galsworthy, Milton Reid, Cyril Shaps, Milo Sperber, Albert Moses, Rafiq Anwar, Felicity York, Dawn Rodriquez, Anika Pavel, Jill Goodall, Shane Rimmer, Boy Sherman, Doyle Richmond, Murray Salem, John Truscott, Peter Whitman, Ray Hassett, Vincent Marzello, Nicholas Campbell, Ray Evans, Anthony Forrest, Garrick Hagon, Ray Jewers, Gerge Mallaby, Christopher Muncke, Anthony Pullen, Robert Sheedy, Don Staiton, Eric Stine, Stephen Temperly, Dean Warwick, Bryan Marshall, Michael Howarth, Kim Fortune, Barry Andrews, Kevin McNally, Jeremy Bulloch, Sean Bury, Nick Ellsworth, Tom Gerrard, Kazik Michalski, Keith Morris, John Salthouse, George Roubicek, Lenny Rabin, Irvin Allen, Yasher Adem, Peter Ensor, il gruppo folkloristico egiziano — **dp.:** David Middlemas, Frank Ernst Golda Offenheim — **p.:** Albert R. Broccoli per Eon Productions — **pa.:** William P. Cartlidge — **o.:** Gran Bretagna, 1977 — **di.:** United Artists — **dr.:** 130'.

Squadra speciale dell'ispettore Swenney, La — v. **Sweeney!**

Stazione di servizio — v. **Truck Stop Women**

Stepmother, The (La matrigna) — **r., s., sc.:** Hikmet Avedis — **f.**(Colore DeLuxe): Jack Beckett — **scg.:** Roger Franks — **mo.:** Ralph Hall, Tony De Zarraga — **m. arrang.:** Bob Matthews — **ca.:** «Strange Are the Ways of Love» di Sammy Fain, Paul Francis Webster — **int.:** Alejandro Rey (Frank Delgado), John Anderson (ispettore Darnezi), Katherine Justice (Margo Delgado), Larry Linville (Dick Hill), Marlene Schmidt (Sonja

Hill), Duncan MacLeod (capo della polizia), David Renard (Petro), Rudy Herrera jr. (Steve Delgado), Priscilla Garcia, Claudia Jennings, Margarite Garcia, Gilbert Berreto, Burt Madrid, John D. Garfield – **dp.:** Leonard Mazzola – **pe.:** Lenke Romanszky – **p.:** H. Avedis per Magic Eye of Hollywood Productions – **pa.:** Marlene Schmidt – **o.:** U.S.A., 1972 – **di.:** Regionale – **dr.:** 95'.

Storia d'amore con delitto – v. **Blondy**

Strabilianti avventure di superasso, Le – v. **Viva Knievel!**

Strana gente – v. **Strannye ljudi**

Strani amori di quelle signore, Gli – v. **Wat zien ik**

Strannye ljudi (Strana gente) – **r.:** Vasilij M. Šukšin – **o.:** U.R.S.S., 1969 – **di.:** Italnoleggio Cinematografico

[illegible] Bruno De Marchi in «Bianco e Nero», 1976, nn. 7/8, p. 79 e altri dati a p. 112

Stringimi forte voglio la tua dolce violenza – v. **Feminin-feminin**

Suor Emanuelle – **r.:** Joseph Warren [Giuseppe Vari] – **s.:** Mario Gariazzo, O. Molteni, Gerolamo Collogno – **sc.:** Marino Onorati – **f.**(Eastmancolor): Guglielmo Mancori – **mo.:** G. Vari, Alberto Vari – **m.:** Stelvio Cipriani – **int.:** Laura Gemser (Suor Emanuelle), Monika Zanchi (Monika), Gabriele Tinti (René), Rick Battaglia (padre di Monika), Vinja Locatelli (Anna), Mario De Vico, Pia Velsi, Patrizia Sacchi, Dirce Funari, P. Molteni – **p.:** Mario Mariani per Men Cinematografica – **o.:** Italia, 1977 – **di.:** Capitol – **dr.:** 95'.

Super Kong – v. **Ape**

Supervixens (Super Vixens) – **r., s., sc.:** Russ Meyer – **f.**(Colore DeLuxe): R. Meyer – **scg.:** Michael Levesque – **c.:** Maureen, Paulette, Yves Meyer – **mo.:** R. Meyer – **m.:** William Loose – **ca.:** «Scottsville Express» di Daniel Dean Darst – **int.:** Shari Eubank (Superangel/Supervixen), Charles Pitts (Clint Ramsey), Charles Napier (Harry Sledge), Uschi Digard (Supersoul), Henry Rowland (Martin Bormann), Christy Hartburg (Superlorna), Sharon Kelly (Supercherry), John La Zar (Cal McKinney), Stuart Lancaster (Lute), Deborah McGuire (Supereula), Glenn Dixon (Luther), Haji (Superhaji), Big Jack Provan (lo sceriffo), Garth Pillsbury (il pescatore), Ron Sheridan (il poliziotto), John Lawrence (Dr. Scholl), F. Rufus Owens (Rufus), Paul Fox, E. E. Meyer – **dp.:** Fred Owens – **pe.:** A. James Ryan – **p.:** R. Meyer per September 19 Productions – **pa.:** Wilfred Kues, Charles Napier, F. Owens, James Parsons – **o.:** U.S.A., 1975 – **di.:** VIS – **dr.:** 100'.

Sweeney! (La squadra speciale dell'ispettore Swenney) – **r.:** David Wickes – **asr.:** Bill Westley, Michael Murray – **s.:** basato sulla serie televisiva «The Sweeney», creata da Ian Kennedy Martin – **sc.:** Ranald Graham – **f.**(Technicolor): Dusty Miller – **scg.:** Bill Alexander – **mo.:** Chris Burt – **m.:** Denis King – **int.:** John Thaw (Regan), Dennis Waterman (Carter), Barry Foster (McQueen), Ian Bannen (Baker), Colin Welland (Chadwick), Diane Keen (Bianca), Michael Coles (Johnson), Joe Melia (Brent), Brian Glover (Mac), Lynda Bellingham (Janice), Morris Perry (comandante della squadra volante), Nick Brimble (Burtonshaw), John Alkin (Daniels), Bernard Kay (Matthews), Antony Scott, Chris Dillinger, Anthony Brown, John Oxley, Peggy Aitchison, Hal Jeayes, Sally Osborne, John Kane, Peter Childs, Alan Mitchell, Leonard Kavanagh, Anthony Woodruff, Michael Latimer, Matthew Long, Joyce Grant, Johnny Shannon, David Corti, Susan Skipper, Nadim Sawalha – **dp.:** Laurie Greenwood – **pe.:** Lloyd Shirley, George Taylor – **p.:** Ted Childs per Euston Films – **o.:** Gran Bretagna, 1976 – **di.:** Gold – **dr.:** 110'.

Tales That Witness Madness (Delirious) — **r.:** Freddie Francis — **asr.:** Peter Saunders — **s., sc.:** Jay Fairbank [Jennifer Jayne] — **f.**(Eastmancolor): Ronnie Taylor — **scg.:** Roy Walker — **mo.:** Bernard Gribble — **m.:** Bernard Ebbinghouse — **int.:** Kim Novak (Auriol), Georgia Brown (la madre), Joan Collins (Bella), Donald Pleasence (Tremayne), Jack Howkins (Nicholas), Donald Houston (il padre), Michael Jayston (Brian), Russell Lewis (Paul), Suzy Kendall (Anna/Beatrice), Davis Wood (tutore), Peter McEnery (Timothy), Frank Forsyth (zio Albert), Beth Morris (Polly), Michael Petrovick (Kimo), Mary Tamm (Ginny), Lesley Nunnerley (Vera), Leon Lissek (Keoki), Zohra Segal (Malia), Neil Kennedy, Richard Connaught — **p.:** Norman Priggen per World Film Services — **o.:** Gran Bretagna, 1973 — **di.:** Variety Film — **dr.:** 95'.

Terra em transe (Terra em transe) — **r.:** Glauber Rocha — **asr.:** Antonio Calmon, Moyses Kendler — **s., sc.:** G. Rocha — **f.**(Panoramica, Colore): Luiz Carlos Barreto — **scg.:** Paulo Gil Soares — **mo.:** Eduardo Escorel — **m.:** Sergio Ricardo; da Verdi, Carlos Gomes, Villa Lobos — samba: Favela de Rio — **int.:** Jardel Filho (Paulo Martins), José Lewgoy (Felipe Vieira), Glauce Rocha (Sara), Paulo Autran (Porfirio Diaz), Paulo Gracindo (Julio Fuentes), Danuza Leao (Silvia), Hugo Carvana (Alvaro), Zozimo Bulbal, Antonio Carnera, Emanuel Cavalcanti, Rafael de Carvalho, Mario Lago, José Marinho, Flavio Migliaccio, Francisco Milani, Paulo César Pereio, Echio Reis, Thelma Reston, Ivan de Souza, Joffre Suares, Mauricio Do Valle, Darlene Gloria, Elisabeth Gasper, Irma Alvares, Sonia Clara, Clovis Bornay — **dp.:** Agnaldo Azevedo — **p.:** Zelito Viana per Other Cinema — **pa.:** L. C. Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Vanderley — **o.:** Brasile, 1967 — **di.:** Regionale — **dr.:** 103'.

V giudizio di Pietro Bianchi (Cannes '67) in «Bianco e Nero», 1967, n 6, p 47 e giudizio di Piero Zanotto (Locarno '67), nn 7/8/9, p 198

Terza mano, La — v. **Schizo**

Thunder and Lightning (Inferno in Florida) — **r.:** Corey Allen — **r. 2ª unità:** Lewis Teague — **s., sc.:** William Hjortsberg — **f.**(Colore DeLuxe): James Pergola — **mo.:** Anthony Redman — **m.:** Andy Stein — **int.:** David Carradine (Harley Thomas), Kate Jackson (Nancy Sue Hunnicutt), Roger C. Carmel (Ralph jr. Hunnicutt), Sterling Holloway (Hobe Carpenter), Ed Barth (Rudi Volpone), Ron Feinberg (Bubba), George Murdock (Jake Summers), Pat Cranshaw (Taylor), Charles Napier (Jim Bob), Hope Pomerance (Hunnicutt), Malcolm Jones (Rainey), Charles Willeford (barista), Christopher Raynolds (scooter), Claude Jones (Carl), Emilio Rivera — **p.:** Roger Corman per R. Corman Production — **o.:** U.S.A., 1977 — **di.:** 20th Century Fox — **dr.:** 105'.

Tigre du ciel, Le — v. **Aces High**

Tintorera (Tintorera) — **r.:** Rene Cardona jr. — **asr.:** Jesus Marin — **s.:** basato sul romanzo omonimo di Ramon Bravo — **ad.:** Christina Schuch — **sc.:** R. Bravo, R. Cardona jr. — **d.:** Dante Rocchetti — **f.**(Technicolor): Leon Sanchez — **f. subacquea:** R. Bravo — **scg.:** Carlos Ariona — **mo.:** Peter Zinner, Earle Herdan — **m.:** Basil Poledouris — **ca.:** «Together until Good-bye» di B. Poledouris, Carol Connors, Ayn Robbins, cantata da Kelly Stevens; «Danny Disco», «Talkin' Too Much about My Baby», «It's Too Late Now», «When You're Coming Home» di Doreen Chanter, eseguite dagli Chanter Sisters; «Giving It Plenty», «I Can't See Anyone But You» di Simon Bell — **int.:** Susan George (Gabriella), Hugo Stiglitz (Stephen), Andres Garcia (Miguel), Fiona Lewis (Patricia), Jennifer Ashley (Kelly), Robert Guzman (Colorado), Priscilla Barnes (I ragazza), Laura Lyons (Cynthia), Pamela Garner (II ragazza), Erika Carlson (III ragazza), Manuel Alvarado, Alexander Chianguerotti, Charles East — **dp.:** José Ojeda — **p.:** Gerald Green per Hemdale Leisure Corp., Londra/Tiny-Mex Pictures-Conacine Productions, Mexico City — **o.:** Gran Bretagna-Messico, 1977 — **di.:** P.A.C. — **dr.:** 90'.

Touch of Satan, The (L'ossessa-I raccapriccianti delitti di Monroe Park) — **r.:** Don Henderson — **s., sc.:** James E. McZarty — **f.** (Eastmancolor): Jordan S. Cronenweth —

mo.: Dick Elliot – **m.:** Robert O. Ragland – **int.:** Michael Barry, Emby Mellay, Lee Amber, Yvonne Winslow, Jeanne Gerson, Robert Easton, Lew Horn, John J. Fox, Frank Jansen, Sharon Crabtree – **p.:** George E. Carey per Dundee – **o.:** U.S.A., 1971 – **di.:** Unistar-R.C.R. – **dr.:** 88'.

Tre tigri contro tre tigri – r.: Sergio Corbucci, Steno [Stefano Vanzina] – **s., sc.:** Mario Amendola, Franco Castellano, Pipolo [Giuseppe Moccia], S. Corbucci, Giacomo Guerrini, Cochi Ponzoni, Renato Pozzetto, Enrico Vanzina – **f.**(Eastmancolor): Marcello Gatti, Emilio Loffredo – **scg.:** Mario Ambrosino, Andrea Crisanti – **mo.:** Amedeo Salfa – **m.:** Guido e Maurizio De Angelis – **int.:** Renato Pozzetto (Don Cimbelano), Cochi Ponzoni (il pastore protestante), Kirsten Gille (la moglie del pastore), Enrico Montesano (Oscar Bartoletti), Dalila Di Lazzaro (Lucrezia), Paolo Villaggio (avvocato Scorza), Anna Mazzamauro (signora Nardi), Ugo Bologna (il sindaco), Gabriella Giorgelli (la commessa del bar), Giuseppe Anatrella (il marito di Lucrezia), Nanni Loy (se stesso), Renzo Marignano (sig. Nardi), Franco Giacobini (il domestico di Lucrezia), Daniele Vargas (il principale di Scorza) – **p.:** Roberto Infascelli, Fulvio Lucisano per Italian International Film-Primex – **o.:** Italia, 1977 – **di.:** Italian International Film – **dr.:** 115'.

Truck Stop Women (Stazione di servizio) – **r.:** Mark L. Lester – **asr.:** Mark Levinson – **s.:** Paul Deason – **sc.** M.L. Lester, P. Deason – **f.**(Techniscope): John A. Morrill – **scg.:** Tom Hasse – **mo.:** Marvin Wallowitz – **m.:** Bick Mack e The Truckstoppers – **ca.:** «I'm a Truck», «Truck Stop Women», «Bullshippers» di Bob Stanton, Red Simpson, Jerry Chestnut, Bobby Hart, Jimmy Haskell, Danny Janssen, Guy Hemric, eseguite da B. Hart – **int.:** Lieux Dressler (Anna), Claudia Jennings (Rose), Gene Drew (Mac), Dolores Dorn (Trish), Dennis Fimple (Curly), Jennifer Burton (Tina), Paul Carr (Seago), John Martino (Smith), Len Lesser, Speed Sterns, Jo Ann Atkinson – **dp.:** Ken Clark – **p.:** M.L. Lester per M.L. Lester-Peter S. Traynor Productions – **o.:** U.S.A., 1974 – **di.:** Luxor-Orange – **dr.:** 90'.

Ultimate Thrill, The (Orgasmo bianco) – **r.:** Robert Butler – **asr.:** Ron Schwary – **s.:** Jim McGinn – **sc.:** John W. Zadrow – **f.**(Eastmancolor, Technicolor): Isidore Mankofsky – **c.:** Ray Summers – **mo.:** Peter Parasheles – **m.:** Ed Townsend – **int.:** Barry Brown (Joe), Britt Ekland (Michèle), Eric Braeden (Roland), Michael Blodgett (Tom), John Davis Chandler (Evans), Ed Baierlein (Webster), Paul Felix (Fielder), Gary Tessler (impiegato di notte), Ron Schwary (Danny), Mary Hampton (una donna), Carol Adams (la segretaria), June Goodman (Pretzel), David Kahn (l'impiegato), Hallie McCollum (impiegato di giorno), Sam Darling (il barista) – **p.:** Peter S. Traynor, William D. Sklar per Centaur Film – **o.:** Gran Bretagna, 1974 – **di.:** Heritage (reg.) – **dr.:** 85'.

Ultimo giorno di lavoro di una prostituta, L' – v. **Dagmar's Hot Pants, Inc.**

Utvandrarna (Karl e Kristina) – **r.:** Jan Troell – **s.:** basato su un romanzo di Wilhelm Moberg – **sc.:** J. Troell, Bengt Forslund – **f.**(Technicolor): J. Troell – **scg.:** P.A. Lundgren – **c.:** Ulla - Britt Söderlund – **m.:** J. Troell – **m.:** Erik Nordgren – **int.:** Max von Sydow (Karl Oskar), Liv Ullmann (Kristina), Eddie Axberg (Robert), Svenolof Bern (Nils), Aina Alfredsson (Märta), Allan Edwall (Danjel), Monica Zetterlund (Ulrika), Pierre Lindstedt (Arvid), Hans Alfredson (Jonas Petter), Ulla Smidje (moglie di Danjel), Eva-Lena Zetterlund (figlia di Ulrika), Gustaf Färingborg (Vicar Brusander), Åke Fridell (Aron), Agneta Prytz (Fina Kajsa), Halvar Bjork (Anders), Arnold Alfredsson, Bror Englund, Tom C. Fouts, Peter Hoimark, Erik Johansson, Staffan Liljander, Goran Lundin, Ditte Martinsson, Lasse Martinsson, Pelle Martinsson, Annika Nyhammar, Yvonne Oppstedt, Linn Ullmann – **dp.:** Curt L. Malmsten – **p.:** Bengt Forslund per Svensk Filmindustri – **o.:** Svezia, 1970 – **di.:** P.I.C. – **dr.:** 132'.

V. recensione di Arcangelo Mazzoleni in questo fascicolo a p. 203

Via della droga, La – r.: Enzo G. Castellari [Enzo Girolami] – **s.:** Galliano Juso, Massimo De Rita – **sc.:** M. De Rita, E.G. Castellari – **f.**(Telecolor): Giovanni Bergamini – **scg.:** Corrado Ricercato – **c.:** Luciano Sagoni – **mo.:** Gianfranco Amicucci – **m.:** I Goblin – **int.:** Fabio Testi (Fabio), David Hemmings, Sherry Buchanan, Wolfango Soldati, Massimo Vanni, Gianluigi Loffredo – **p.:** Cinemaster – **o.:** Italia, 1977 – **di.:** Titanus – **dr.:** 100'.

Violenza armata a San Francisco – v. **Ground Zero**

Viva Knievel! (Le strabilianti avventure di superasso) – **r.:** Gordon Douglas – **r. 2ª unità:** Carey Loftin – **asr.:** Malsolm Harding, Cheryl Downey, Louis Muscate – **s.:** Antonio Santillan – **sc.:** A. Santillan, Norman Katkov – **f.**(Panavision, Technicolor): Fred Jackman – **scg.:** Ward Preston, Stuart Reiss – **c.:** Paul Zastupnevich – **mo.:** Harold Kress – **m.:** Charles Bernstein – **coordinatore acrobazie:** Gary Davis – **int.:** Evel Knievel (se stesso), Gene Kelly (Will Atkins), Lauren Hutton (Kate Morgan), Leslie Nielsen (Stanley Millard), Red Buttons (Ben Andrews), Cameron Mitchell (Barton), Eric Olson (Tommy Atkins), Frank Gifford (se stesso), Albert Salmi (Cortland), Marjoe Gortner (Jessie), Sheila Allen (Charity), Dabney Coleman (Ralph Thompson), Ernie Orsatti (Norman Clark), Sidney Clute (Andy), Robert Tafur (Garcia) – **dp.:** Norman Cook – **pe.:** Sherrill C. Corwin – **p.:** Stan Hough per Warner Bros – **o.:** U.S.A., 1977 – **di.:** P.I.C. – **dr.:** 103'.

Von Buttiglione Sturmtruppenführer – r.: Mino Guerrini – **s., sc.:** Enrico Vanzina – **f.**(Telecolor): Sergio Salvati – **mo.:** Ornella Micheli – **m.:** Amedeo Tommasi – **int.:** Jacques Dufilho (Von Buttiglione), John Steiner (capitano Schwein), Mario Marenco, Isabel Marchal, Alberto Cracco, Carlo Sposito, Vittorio De Bisogno, Carlo Marini, Carlo Colombo, Peter Boom – **p.:** Film Concorde – **o.:** Italia, 1977 – **di.:** Cineriz – **dr.:** 95'.

Wagons-Lits con omicidi – v. **Silver Streak**

Wat zien ik (Gli strani amori di quelle signore) – **r.:** Paul Verhoeven – **s.:** basato su un romanzo di Albert Mol – **sc.:** Gerard Soeteman – **f.**(Eastmancolor): Jan de Bont – **scg.:** Massimo Götz, Henk Koster – **mo.:** Jan Bosdriesz – **m.:** Julius Steffaro – **int.:** Ronny Bierman (Greet), Sylvia de Leur (Nell), Piet Römer (Piet), Bernhard Droog, Albert Mol, Jules Hamel, Eric van Ingen, Wim Kouwenhoven, Tom Lensink, Henk Molenberg, Allard van der Scheer, Jan Verhoeven, Helmert Woudenberg, Trudy Labij, Dini de Need, Garry Tefsen – **dp.:** Kees Groenewegen, Ineke van Wezel – **p.:** Rob Houwer per R. Houwer Film – **o.:** Olanda, 1971 – **di.:** Gold – **dr.:** 85'.

Ya soy mujer (Addio innocenza addio) – **r., s., sc.:** Manuel Summers – **f.**(Eastmancolor): José Luis Alcaine – **scg.:** Wolfgang Burmann – **mo.:** Pablo G. Del Amo – **m.:** Carlos A. Vizziello – **int.:** Cristina Ramón Guardiola (Celia), Beatriz Galbó, Currito Martín Summers, Dacil Márques, Monserrat Julió, Eduardo Calvo, Alberto Dalbes, Jacqueline Rhodes, Ramiro Oliveros – **p.:** Kalender Films International – **o.:** Spagna, 1975 – **di.:** Regionale – **dr.:** 108'.

Zebra Force, The (Kobra Force: Squadra giustizieri) – **r., s., sc.:** Joe Tornatore – **d.:** Annette Lombardi – **f.**(Cinemascope, Technicolor): Robert Maxwell – **scg.:** John Career – **c.:** Ann Wagner – **mo.:** Renn Reynolds – **m.:** Charles Alden – **int.:** Mike Lane, Richard X. Slattery, Rockne Tarkington, Glenn Wilder, Anthony Caruso (Salvatore Moreno), Timothy Brown (tenente Johnson), Stafford Morgan (sergente Stangman), Clay Tanner (tenente Claymore), Tony Cristino (Willie), Mario Milano (Peter), Bob Craig (Bob), David Anktum (Art), Kenny Endoso (Budda), Bernard Tiernan (Ernie), Patrick Strong (Nick), Buddy Ochoa (Larry), Bobby Miliano (Gus Moreno), Johnny Alderman (commesso) Peter Colt (II ufficiale), Angelo Grisanti (l'autista), Syl Words (Jack Wallace), Lee Anthony (detective), Tony Giger (Joey), Joe Pepiciello (il malato),

Barry Hostetler (il magazziniere), Larry Price (Bruno), Lester Kaye (un compratore), Robert Reese (I ufficiale), Robert Hunter (detective Crosby), Jim Goyette (Tommy), Richard Fullerton (il custode), Brent Jacobs (III ufficiale), Tim Wade (IV ufficiale), Vance Davis (Vince), Buddy Garion (Lou), Chuck Lyles (Woody), John Nastu (l'esattore), John Garwood (l'impiegato marittimo), Foy Martin (Passerby), M. John Sarras, Mark Fergerson — dp.: John Curran — p.: J. Tornatore, Larry Price per FAI Cinema 11 — pa.: Dick Frye, Gerald Crivello — o.: U.S.A., 1976 — di.: Star (reg.) — dr.: 90'.

Zivet takoj paren' (Così vive un uomo) — **r.**: Vasilij Šukšin — **o.**: U.R.S.S., 1964 — **di.**: Italnoleggio Cinematografico

V. saggio di Bruno de Marchi in «Bianco e Nero», 1976, nn. 7/8, p. 79 e altri dati a p. 112.

ABBREVIAZIONI

r.(regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.**(assistenza alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assitenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **tdt.** (titoli di testa), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **org.** (organizzazione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).